

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.com

**ИЗДАТЕЛЬСТВО
СОЦИАЛЬНО-
ЭКОНОМИЧЕСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ**

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ ФИЛОСОФИИ

ГЕГЕЛЬ

СОЧИНЕНИЯ

ТОМ

XIV

МОСКВА 1958

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ ФИЛОСОФИИ

ГЕГЕЛЬ

ЛЕКЦИИ ПО ЭСТЕТИКЕ

КНИГА ТРЕТЬЯ

Перевод П. С. Попова

МОСКВА • 1958

ПРЕДИСЛОВИЕ

В предпринятом еще в 1929 г. издании сочинений Гегеля перевод «Лекций по эстетике» Гегеля остался незавершенным. В 1938 г. в переводе Б. Г. Столпнера вышла первая книга лекций Гегеля по эстетике (*Гегель*, Сочинения, т. XII), в 1940 г. — вторая (*Гегель*, Сочинения, т. XIII). Третья книга оставалась непереведенной. В настоящее время выпуском третьей части «Эстетики» завершается опубликование на русском языке лекций Гегеля по эстетике. В статье «От редакции» (*Гегель*, Сочинения, т. XII, стр. V—XX) была дана общая характеристика философии искусства Гегеля и указаны условия, в которых находился издатель рукописного наследия Гегеля по эстетике, когда после смерти Гегеля было предпринято издание полного собрания его сочинений. В настоящем кратком предисловии остается дать сведения о третьей книге «Эстетики» Гегеля, впервые публикуемой на русском языке в полном виде. Отдельные отрывки перевода третьей книги были напечатаны в журнале «Литературный критик» № 6 и 8, 1935 г.; № 3, 5 и 7, 1936 г.

В основу данного перевода положен текст третьей книги «Эстетики» Гегеля в издании Гото 1843 г. (*G. W. F. Hegel's Werke*, 10 Band, *Vorlesungen über die Ästhetik*, herausgegeben von Hotho, dritter Teil, zweite Auflage, 1843).

Как известно, неизданные при жизни автора рукописи Гегеля по эстетике, бывшие после смерти Гегеля в распоряжении Гото, были позднее утеряны, так что всякий текст «Эстетики» неизбежно восходит к изданию Гото. В первом издании Гото третьей книги «Эстетики» (1838 г.) в конце приложен список ошибок и опечаток; их — двадцать шесть. Во втором издании Гото 1843 г. эти ошибки и опечатки почему-то полностью не учтены: внесено только четырнадцать исправлений, а двенадцать остальных не использованы. В настоящем переводе все эти исправления внесены в текст.

В 1928 г. Герман Глокнер факсимильно воспроизвел текст третьей книги «Эстетики» (она составила XIV том полного юбилейного собрания сочинений Гегеля). В основу Глокнер положил

первое издание Гото, внесши все исправления, приложенные в конце тома. Однако, поскольку все остальные страницы печатались Глокнером фототипически, в текст Глокнера вошли те погрешности, которые не были учтены в списке опечаток, но исправлены дополнительно Гото во втором издании. (Ср., например, *nach* вместо *nach* на стр. 445, строка 18-я сверху, *ihn* вместо *ihm* на стр. 455, строка 23-я сверху или *Verkehrtheit* вместо *Verkehrtheit* на стр. 538, строка 10-я снизу).

Последнее издание «Эстетики», выпущенное в Германской Демократической Республике издательством Aufbau (*G. W. F. Hegel, Ästhetik, herausgegeben von Friedrich Bassenge, Berlin, 1955*) берет за основу второе издание Гото, что полностью оправдывается текстологически. Но в этом издании некоторые названия подразделов, приведенные в оглавлении издания 1843 г., введены в самый текст и это отступление от основного посмертного издания Гегеля вряд ли представляется обоснованным, ему настоящее издание не следует. Старые опечатки издания Гото, о которых сказано выше, в немецком издании 1955 г. также остались невыправленными (ср., например, стр. 1016, строка 7-я сверху, стр. 1022, строка 9-я снизу).

* *
*

Перевод сделан проф. *П. С. Поповым*, сверка перевода настоящего тома произведена *М. Ф. Овсянниковым*. Предметный указатель составлен *В. В. Вансловым*, именной указатель и указатель литературных и мифологических персонажей — *Р. С. Миндлиной*.

Институт философии Академии наук СССР

ЭСТЕТИКА

ТРЕТЬЯ ЧАСТЬ СИСТЕМА ИСКУССТВ, ВЗЯТЫХ В ОТДЕЛЬНОСТИ

(Продолжение)

ТРЕТИЙ ОТДЕЛ РОМАНТИЧЕСКИЕ ИСКУССТВА

ТРЕТИЙ ОТДЕЛ

РОМАНТИЧЕСКИЕ ИСКУССТВА

Общий переход от скульптуры к остальным искусствам, как мы видели, обусловлен принципом *субъективности*, который вторгается в содержание и художественный способ изображения. Субъективность представляет собой понятие духа, идеально по себе сущего, отступающего из внешней сферы в сферу бытия внутреннего, поэтому дух больше не составляет здесь неразрывного единства со своей телесностью.

Таким образом, в этом переходе тотчас обнаруживается растворение, расторжение того, что заключено и совмещено в субстанциальном, объективном единстве скульптуры, в фокусе ее покоя, тишины и законченной закругленности. Это разобщение мы можем рассматривать с двух сторон. С одной стороны, скульптура в отношении своего содержания сплела непосредственно воедино субстанциальность духа с индивидуальностью, еще не бывшей по себе предметом рефлексии, в качестве отдельного субъекта и благодаря этому составила *объективное* единство в том смысле, в каком вообще объективность обозначает нечто по себе вечное, неподвижное, истинное, не подчиненное ни произволу, ни частностям; с другой стороны, скульптура остановилась на полном излиянии духовного содержания в телесную сферу как оживотворяющего и осмысляющего начала последней, и тем самым она образовала новое *объективное* единство в том смысле, в каком, в противоположность тому что обладает лишь внутренним содержанием — субъективностью, объективность обозначает внешнее реальное наличие.

Если мы теперь разделим эти стороны, которые скульптура впервые привела в соответствие друг с другом, то отступившая в сторону духовность будет противостоять не только *внешнему* вообще, природе как собственной телесности внутреннего начала, но и в области самого *духовного* субстанциальное и объективное зерно духа будет отлично от живой субъективной единичности как таковой, поскольку это духовное перестает быть содержанием простой субстанциальной индивидуальности; в связи с этим все эти моменты, ранее слитые воедино, становятся свободными по

отношению друг к другу и сами по себе, так что они подлежат раскрытию со стороны искусства и в этой свободе.

1. Этим мы получаем по содержанию, с одной стороны, субстанциальность духовного, мир истины и вечности, получаем начало *божественное*, но здесь это божественное начало в соответствии с принципом субъективности само берется и осуществляется в искусстве как субъект, как личность, как абсолют, знающий себя в своей бесконечной духовности, как бог в духе и истине. В противоположность ему выступает мировая и *человеческая* субъективность, которая, уже не будучи в непосредственном единстве с субстанциальным элементом духа, может теперь раскрыться в соответствии со всей человеческой обособленностью. Этим все человеческое сердце и вся полнота проявления человеческого становятся доступными искусству.

В свою очередь у обеих этих сторон имеется точка их воссоединения, таков принцип *субъективности*, присущий им обоим. Поэтому абсолют проявляется так же, как живой, реальный и тем самым человеческий субъект, подобно тому как человеческая и конечная субъективность, будучи духовной, оживотворяет в себе и реализует абсолютную субстанцию и истину, божественный дух. Так получается новое единство, но оно уже не имеет черт той первой непосредственности, которую изображает скульптура, а характеризуется таким единством и примиренностью, которая соответственно своему понятию выступает как опосредствование различных сторон и полностью может раскрыться лишь во *внутренней* и идеализованной сфере.

При общем делении всей нашей науки (часть первая, раздел «Деление», стр. 108 и сл.¹) я уже высказался в том смысле, что когда скульптура, взятая как нечто идеальное, изображает чувственно и воочию по себе достойную индивидуальность бога в его безоговорочно соответствующей телесной форме, то теперь этому объекту противостоит община, олицетворяющая по себе общую рефлексии. Но сосредоточившийся в себе дух может себе представить субстанцию самой духовной сферы лишь как дух и тем самым как субъект, и этим, вместе с тем, он получает принцип духовного примирения отдельной субъективности с богом. В качестве же отдельного субъекта человек также обладает своим случайным естественным бытием и более широким или ограниченным кругом конечных интересов, потребностей, целей и страстей, в котором он может раскрыть свою самостоятельность и найти удовлетворение; он может погрузить его в упомянутые выше представления о боге и в мысль о примирении с богом.

2. Во-вторых, что касается изображения *внешней* стороны, то равным образом и она оказывается самостоятельной в своей обособленности и получает право выступить в этой самостоятель-

¹ См. Гегель, Сочинения, т. XII, стр. 89—90.

ности, причем принцип субъективности не допускает подобного непосредственного соответствия и полного взаимопроникновения внутреннего и внешнего во всех частях и отношениях. Именно здесь субъективность есть как раз нечто для себя сущее, то интимное, которое из своего реального наличия вернулось в сферу идеи, в ощущение, в сердце, в чувство, в созерцание. Правда, эта идеальная сфера проявляется по своей внешней форме, но таким способом, при котором внешняя форма сама обнаруживает, что она *лишь* нечто внешнее внутренне для *себя* сущего субъекта. Поэтому тесная связь телесного и духовного в классической скульптуре не сводится здесь к полному отсутствию какой бы то ни было связи, но эта связь делается настолько рыхлой и свободной, что обе стороны, хотя и не составляют ничего самостоятельного друг без друга, сохраняют в этой взаимной зависимости свою обособленную самостоятельность по отношению друг к другу, или же, когда может состояться более глубокая связь, духовность, как то внутреннее начало, которое проступает вне своего смещения с объективным и внешним, превращается в средоточие, испускающее из себя лучи света. В связи с этим относительным ростом самостоятельности объективного и реального здесь, правда, центр тяжести главным образом переносится на изображение внешней природы и отдельных обособленных ее предметов, но при всей точности воспроизведения в данном случае эти предметы все же должны выявлять отображение на них духовной стороны, причем они при помощи художественной реализации раскрывают участие духовного начала, живость восприятия, вживание самой души в этот крайний предел внешности и тем самым делают явным нечто внутреннее и идеальное.

Итак, в целом принцип субъективности связан, с одной стороны, с необходимостью отказаться от непосредственного единства духа с его телесностью и фиксировать телесное более или менее отрицательно, чтобы извлечь внутреннее из внешнего, с другой стороны, дать возможность проявляться обособленному в его многообразии, расщеплении и движении как духовного, так и чувственного начала.

3. *В-третьих*, этот новый принцип должен обнаружиться и на чувственном *материале*, которым пользуется искусство в своих новых изображениях.

а) Прежний материал был материальным как таковой, тяжелой массой в *полноте* своего пространственного наличия, подобно простой абстракции формы как просто формы. Если же к этому материалу привходит *субъективный* и, вместе с тем, в себе обособленный, осуществленный внутренний принцип, то он, чтобы проявляться как внутренний принцип, с одной стороны, должен уничтожить пространственную полноту и превратить противоположным методом ее непосредственное наличие в видимость, доставленную *духом*, но, с другой стороны, как в отношении формы, так и в от-

ношении ее внешней чувственной видимости необходимо привести всю обособленность явления; этого требует новое содержание. Здесь же прежде всего искусство должно еще вращаться в чувственном и видимом, ибо в соответствии с тем, как дело шло до сих пор, внутреннее во всяком случае надлежит брать как рефлексиию в себя, вместе с тем это должно казаться сосредоточением в себе *из внешней и телесной сферы* и тем самым возвращением к себе, что на первой ступени может свестись лишь опять-таки к объективному бытию природы и телесному существованию самого духовного.

Итак, *первое* искусство в ряду романтических искусств должно указанным способом сделать видимым свое содержание в формах внешнего человеческого облика и всех природных творений, но без того, чтобы задерживаться на чувственности и абстракции скульптуры. Выполнение этой задачи — призвание *живописи*.

б) Однако поскольку в живописи основной тип доставляется не безоговорочно осуществленным объединением духовного и телесного, как это происходит в скульптуре, а, наоборот, преобладающей демонстрацией сосредоточенного в себе внутреннего начала, то пространственная внешняя форма вообще не является адекватным средством выражения в его соответствии с субъективностью духа. Поэтому искусство бросает свой прежний способ воспроизведения формы и вместо пространственных конфигураций усваивает музыкальные конфигурации в их звучаниях и отзвуках во времени; ведь музыка, приобретая свое более идеальное внутреннее наличие, только посредством отрицательного полагания пространственной материи соответствует внутреннему началу, которое улавливает самого себя в виде *чувства* согласно своей субъективной внутренней сосредоточенности и сменой тонов выражает любое содержание, как оно проявляется во внутреннем движении сердца и чувства. Второе искусство, следующее этому принципу изображения, есть *музыка*.

с) Однако музыка опять-таки оказывается лишь на противоположной стороне и как в отношении своего содержания, так и в отношении чувственного материала и способа выражения придерживается в противоположность пластическим искусствам бесформенности внутренней сферы. Но искусство должно доставить возможность созерцать в соответствии с полнотой своего понятия *не только* внутреннюю сторону, но также проявление и действительность этой внутренней стороны в ее *внешней реальности*. Если же искусство отказалось от действительного воплощения в реальную и, следовательно, видимую форму объективности и обратилось к внутреннему элементу, то объективность, к которой оно вновь обращается, не может быть *реальной*, а только *представляемой*; эта объективность есть нечто внешнее, сконцентрированное для внутреннего созерцания, представления и ощущения; изображение объективности как сообщение духа, творящего

в своей собственной сфере для другого духа, должно опираться на *чувственный* материал своего выявления лишь как простое средство общения и тем самым снизиться до знака, который сам по себе лишен смысла. Поэзия как искусство речи претендует именно на это место и воплощает свои произведения искусства в языке, который сам вырабатывается в художественный орган, подобно тому как и помимо этого дух, пользуясь языком, позволяет другому духу уразуметь то, что в нем заключено. *Поэзия*, искусство речи, будучи в состоянии раскрыть *полноту* духа в родственной ей стихии, есть вместе с тем *всеобщее* искусство, в равной степени свойственное всякой художественной форме, это искусство отсутствует лишь там, где дух, еще не уяснивший себе своего высшего содержания, осознает свои собственные тенденции лишь в форме и образе чьего-то ему внешнего и чуждого.

ПЕРВАЯ ГЛАВА

ЖИВОПИСЬ

Тихая субстанциальная погруженность характера в себя наиболее подходит к тому, чтобы служить предметом скульптуры, причем его духовная индивидуальность вполне воплощается в телесном бытии до полного проникновения, чувственный же материал, воспроизводящий это воплощение духа, является адекватным духу лишь с точки зрения образа как такового. Средоточие внутренней субъективности, живость чувства, задушевность интимнейшей эмоции не смогли усмотреть в слепой фигуре концентрации внутренней жизни и не вызвали духовного движения для отмежевания от внешнего и для установления и разграничения внутренних нюансов. Вот почему античные скульптурные изваяния оставляют нас отчасти холодными. Мы долго перед ними не останавливаемся, или же такое наше длительное созерцание превращается в изучение, скорее научное, тонких отличий образа и его отдельных форм. Нельзя упрекать людей, если они не обнаруживают по отношению к произведениям высшего скульптурного мастерства того большого интереса, которого они заслуживают. Ведь сначала мы должны научиться их ценить; либо для нас сразу не оказывается ничего привлекательного, либо общий характер целого нам раскрывается незамедлительно, но для детального ознакомления мы должны сначала осмотреться, что может вызвать дальнейший интерес. Между тем наслаждение, которое возникает лишь из изучения, размышления и ученого исследования и всестороннего наблюдения, не есть непосредственная цель искусства. А если при наслаждении, получаемом в результате таких окольных путей, все еще остается неудовлетворенность в отношении античных произведений скульптуры, то это сводится к требованию, чтобы характер развивался, чтобы он перешел во внешнюю действительность и поступки, перешел к обособлению и углублению внутренней жизни. Поэтому живопись для нас сразу оказывается ближе. Именно в ней впервые преломляется принцип конечной и бесконечной субъективности, принцип нашего личного существования и жизни, и мы видим в ее произведениях то, что действует и деятельно в них самих.

Бог в скульптуре остается противостоящим созерцанию как простой объект, между тем в живописи божественное в себе самом начало проявляется в виде духовного живого субъекта, он нисходит в общину и дает возможность каждому мирянину установить с ним духовную связь и общение. В связи с этим субстанциальное начало не есть само по себе неизменная, окаменелая индивидуальность, как оно дано в скульптуре, но переносится в самую общину и в ней обособляется.

Тот же самый принцип отличает также субъект от его собственной телесности и вообще от внешнего окружения, подобно тому как он связывает внутреннюю сферу с этим окружением. К кругу этого субъективного обособления относится всяческое движение и жизнь, которых недостает скульптуре как по содержанию, так и по средствам выражения; отсюда постепенно нарастающая самостоятельность человека в отношении бога и природы, внутренняя и внешняя жизнь других индивидуальностей, так и наоборот: интимнейшее отношение и тесная связь бога с общиной и отдельного человека с богом, с природным окружением и с бесконечно многообразными потребностями, целями, страстями, поступками и деятельностью, свойственными человеческой жизни; благодаря всему этому в искусство вводится неизмеримая полнота материала и широкие возможности способов изображения, остававшихся ранее неизвестными. Таким образом, принцип субъективности, с одной стороны, является причиной обособления, с другой же стороны, также опосредствующим и соединяющим началом, так что живопись также объединяет в одном и том же произведении искусства то, что до сих пор принадлежало двум различным искусствам. Таково внешнее окружение в художественной архитектурной обработке, а также и по себе духовный образ, разрабатывавшийся скульптурой. Живопись помещает свои образы в ей же самой открытой внешней природе или архитектурном окружении, при этом живопись умеет чувством и воспринимаящей душой заставить этот внешний элемент также одновременно отражать нечто субъективное, как она умеет освоиться и сродниться с духовной стороной тех образов, которые движутся в этих субъективных отражениях.

Таков принцип того нового, что живопись привносит к ранее известному способу изображения в искусстве.

Если теперь поставить вопрос о порядке исследования, который нам надлежит принять для более детального анализа, то я хочу наметить здесь следующее расчленение.

Во-первых, нам следует опять-таки обратить внимание на *общий характер*, который должна принять живопись по самому своему понятию в отношении своего специфического содержания, а также касательно материала, соответствующего составу живописи, и обусловленной этим материалом художественной обработки.

Во-вторых, далее надо развить *особые* определения, которые лежат в основе содержания и изображения и которые четче отграничивают соответствующий предмет живописи, а также способы усвоения, композицию и колорит живописи.

В-третьих, благодаря подобного рода особенностям живопись распадается на разные школы, а у них, как и у других искусств, здесь имеются свои исторические ступени развития.

1. ОБЩИЙ ХАРАКТЕР ЖИВОПИСИ

В качестве существенного принципа живописи я установил внутреннюю субъективность в ее объемлющей небо и землю жизненности ощущения, представления и действия, в многообразии ситуаций и внешних способов проявления в телесном мире. Тем самым центр живописи я перенес в романтическое христианское искусство, но здесь каждому тотчас может прийти в голову, что не только в античном мире можно найти превосходных живописцев, которые в этом искусстве достигли той же высоты, как и в скульптуре, т. е. стояли на высшей ступени, но что и другие народы снискали славу в отношении живописи, таковы китайцы, индусы, египтяне и др. Разумеется, живопись благодаря многообразию предметов, к ней относящихся, и благодаря способам, посредством которых она их может воспроизводить, менее ограничена и в своем распространении среди различных народностей, но не это составляет тот вопрос, о котором здесь идет речь. Если мы будем иметь в виду лишь эмпирическую сторону дела, то то или иное, тем или иным способом, теми или иными национальностями воспроизводилось в самые различные времена, более же глубокий вопрос касается *принципа* живописи, исследования ее способов выражения и тем самым установления того содержания, которое по самой *своей природе* как раз соответствует началу *живописной* формы и способа изображения, так что эта форма безоговорочно оказывается соответствующей данному содержанию. От живописи античных народов сохранилось очень немного, сохранилось очень немного картин, по которым видно, что они не относятся к шедеврам античного мира и не могли принадлежать знаменитейшим мастерам своей эпох. Во всяком случае таково то, что благодаря раскопкам было найдено в частных домах древних. При всем том нам приходится изумляться изяществу вкуса, подбору предметов, отчетливости группировки, а равно легкости изображения и свежести колорита; преимущества эти, разумеется, в гораздо большей степени свойственны тем первоначальным образцам, по которым была, например, сделана стенная живопись в так называемом доме поэта-трагика в Помпеях. К сожалению, до нас ничего не дошло из произведений крупных мастеров. Однако, сколь бы превосходными ни были эти более

первобытные картины, следует все же заявить, что при недостигаемой красоте своей скульптуры античные народы не могли довести живопись до той степени именно живописного мастерства, которой она достигла в христианскую эпоху средневековья и в особенности в шестнадцатом и семнадцатом веках. Это отставание живописи от скульптуры у древних само по себе естественно предположить, так как существенное своеобразие созерцания у греков более, чем в каком-нибудь другом искусстве, соответствует как раз основам того, что может доставить именно скульптура. Но в искусстве духовное содержание нельзя отграничить от способа выражения. Если же в этой связи поставить вопрос о том, почему только благодаря содержанию романтической художественной формы живопись достигла своей особой высоты, то как раз проникновенность ощущения, блаженные минуты и боль души составили то требующее внутреннего одухотворения глубокое содержание, которое открывает путь более высокому художественному совершенству живописи и с неизбежностью его обуславливает.

В этой связи я хочу в виде примера здесь снова напомнить о том, что замечает Рауль-Рошетт об изображении Изида, держащей Гора на коленях. В общем здесь сюжет тот же, что и сюжет христианских изображений Мадонны: божия мать со своим ребенком. Разница же между пониманием и изображением того, что содержится в этом сюжете, исключительна. У египетской Изида, встречающейся в таком положении на барельефе, нет ничего материнского, нет нежности, нет никакого следа души и чувства, между тем даже в более грубых византийских изображениях Мадонны чувство все же имеется. А что сделал из Мадонны и младенца Христа тот же Рафаэль или другие великие итальянские мастера! Какой глубиной чувства, какой духовной жизнью, какой проникновенностью и полнотой, каким высоким настроением и грацией веет на нас от каждой черты, как человечно и вместе с тем как это всецело проникнуто божественным духом. В каких бесконечно многообразных формах и положениях этот сюжет воспроизводился нередко одними и теми же мастерами и еще чаще различными художниками. Мать, пречистая дева, телесная и духовная красота, величие и прелесть — все это и в дальнейшем гораздо больше подчеркивается попеременно как основные черты выражения. Но всюду мастерство обнаруживается не в чувственной красоте форм, а во внутренней одухотворенности, и это приводит к мастерству изображения. Правда, греческое искусство далеко опередило египетское и сделало своим предметом выражение внутренней жизни человека, но оно все-таки не было в состоянии достигнуть проникновенности и глубины чувства, которым и запечатлено выражение, данное художниками-христианами, да оно и не стремилось по всему своему характеру к этой форме одушевления. Так, например, неоднократно упоминавшийся мною Фавн, держащий молодого Вакха на руках, в высшей степени

грациозен и мил. Таковы и нимфы, ухаживающие за Вакхом, — изображение, которое дает небольшая гемма в превосходной группировке. Здесь изображено подобное же чувство беззаветной, чуждой страсти, безмятежной любви к ребенку, но если даже не иметь в виду материнского инстинкта, то все же в изображении ни в какой мере нет той внутренней души, той глубины чувства, которые мы находим в христианской живописи. Пусть античные мастера превосходно рисовали портреты, но ни их манера постигать природу, ни их созерцание человеческих и божественных ситуаций не были таковы, чтобы достигнуть в живописи изображения такой внутренней одухотворенности, какую мы находим в живописи христианской.

Уже материал живописи показывает, что она требует этого субъективного способа одушевления. В самом деле, чувственная сфера, в которой она действует, есть плоскостное распространение и созидание образов через *своеобразие* красок, этим форма предметности в том виде, как она дается созерцанию, превращается в художественную видимость, устанавливаемую духом вместо самого реального образа. Самим материалом обуславливается то, что внешнее должно сохранять свое последнее значение не само по себе, в своем реальном наличии, хотя бы и одухотворенном духовным началом, но в своей реальности оно должно быть низведено к простой видимости *внутреннего* духа, который стремится созерцать себя для себя как нечто духовное. Если мы глубже всмотримся в суть дела, то не усмотрим иного смысла в этом отходе от целостного скульптурного образа. Внутренняя сторона духа — вот что стремится выразить себя в отблеске внешнего как *нечто внутреннее*. Точно так же, во-вторых, плоскость, на которой живопись показывает свой предмет, в своих целях стремится использовать среду, связи, отношения, а краски, чтобы индивидуализировать видимое, требуют также *своеобразия* внутренней сферы, которая проявляется лишь через определенность выражения, ситуацию и действие и нуждается поэтому в непосредственном многообразии, движении и обособленной внутренней и внешней жизни. В этом начале внутренней жизни мы усмотрели принцип романтической художественной формы; оно одновременно в своем подлинном проявлении связано с многообразием внешнего бытия и опознается из этого обособленного существования как в себе собранное для-себя-бытие; таким образом, в составе и способе изображения романтической формы живописный элемент единственно и специально находит свой *безоговорочный специфический* предмет. Наоборот, мы также можем сказать: романтическое искусство, если оно хочет обратиться к художественным произведениям, должно искать себе материал, который совпал бы с его содержанием, и оно находит таковой прежде всего в живописи, которая поэтому во всех других сюжетах и концепциях остается чем-то более или менее формальным. Поэтому если, по-

мимо христианской живописи, существует также восточная, греческая и римская, то все же развитие, которого достигло христианское искусство в пределах романтической сферы, составляет ее действительный центр, и о восточной и греческой живописи может идти речь лишь в том смысле, как мы могли бы говорить о христианской скульптуре в области ваяния, которое коренилось в классическом идеале и в изображении классического идеала достигло своей подлинной вершины; другими словами, мы должны признать, что живопись только в материале романтической художественной формы получает содержание, которое вполне подходит к ее средствам и формам, следовательно, лишь осваивая эти предметы, живопись научается всесторонне использовать и исчерпывать свои средства.

Если раскрыть эту проблему сначала в самых общих чертах, то отсюда явствует следующее в отношении *содержания, материала* и художественного *способа обработки* в живописи.

а) Мы видели, что *для содержания* искусства живописи основным определением является для себя сущая субъективность.

а) Тем самым индивидуальность не может всецело воплотиться в чем-то субстанциальном с *внутренней* стороны, наоборот, индивидуальность должна показать, как она заключает всякое содержание в себе как определенный субъект и в нем имеет и выражает свою внутреннюю сторону, свойственную ей живость своего способа представления и ощущения; так же точно и *внешний* образ не может быть безоговорочно подчинен внутренней индивидуальности, как это происходит в скульптуре. В самом деле, субъективность, хотя она пронизывает собой внешнюю сторону как свойственную ей объективность, все же есть вместе с тем тождество, возвращающееся в себя из объективного, и это тождество благодаря такой замкнутости в себе становится равнодушным к внешней стороне и оставляет ее свободной. Поэтому в *духовной* стороне содержания единичный элемент субъективности не полагается в непосредственном единстве с субстанцией и всеобщностью, а осознается в себе на острие для-себя-бытия, в связи с этим и во внешней стороне образа его обособленность и всеобщность переходят от того пластического объединения к преобладанию единичного и тем самым к чему-то более случайному и безразличному в том смысле, в каком это и, помимо того, в эмпирической действительности составляет преобладающую черту всех явлений.

б) *Второй* пункт относится к *протяженности*, которую живопись осваивает посредством своего принципа в отношении изображенных предметов.

С одной стороны, свободная субъективность представляет природным вещам во всем их охвате и всем сферам человеческой действительности их самостоятельное бытие, с другой стороны,

она может отдаваться всему обособленному и делать его содержанием внутреннего начала, более того, в этой сплетенности с конкретной действительностью субъективность оказывается конкретной и живой. Поэтому художник может включить в сферу своих изображений изобилие предметов, остававшихся недоступными скульптуре. Весь круг религиозных тем: представления о небе и преисподней, история Христа, апостолов, святых и т. д.; внешняя природа; все человеческое, вплоть до самых переходящих элементов в положениях и характерах, — все и вся может получить здесь свое место. Ведь в сферу субъективного входит все особенное, произвольное и случайное среди многообразных интересов и потребностей, поэтому также ищущих понимания.

γ) С этим связан *третий* момент, что живопись осваивает *чувство* как содержание своих изображений. Что живет в чувстве, то дано именно в субъективной плоскости, если оно по своему содержанию является также чем-то объективным и абсолютным как таковое. Ведь душевная эмоция может, конечно, иметь своим содержанием всеобщее как свое содержание, но она, будучи эмоцией, не сохраняет формы этой всеобщности, а проявляется так, как я, этот определенный субъект, узнаю себя в ней и ощущаю. Чтобы воспроизвести субъективное содержание в его объективности, я должен забыть о самом себе. Разумеется, живопись воспроизводит в созерцании внутренний мир в форме внешней предметности, но ее собственное содержание, ею изображаемое, есть воспринимающая субъективность; поэтому она, что касается формы, не может доставить таких определенных созерцаний божественного, как, например, скульптура, а только более неопределенные представления, входящие в сферу чувств. Кажется, правда, что в противоречии с этим находится то обстоятельство, что, как мы видим, знаменитейшие художники преимущественно и в разных видах берут предметом своего изображения внешнее окружение человека: горы, долины, лужайки, ручьи, деревья, кустарники, корабли, море, облака и небо, здания, комнаты и т. п., но во всех этих произведениях искусства зерно их содержания составляют не самые эти предметы, а живость и душа субъективного восприятия и изображения, чувство художника, отображающееся в его произведении, и оно доставляет не только простую копию внешних объектов, но вместе с тем раскрывает себя и свой внутренний мир. Именно поэтому объект в живописи и с этой стороны представляется чем-то более безразличным, поскольку его субъективность начинает проступать наружу как нечто основное. Если чувство берется в таком разрезе, будучи часто при предметах внешней природы лишь общим отзвуком настроения, которое воспроизводится, то живопись оказывается наиболее отличной от скульптуры и архитектуры, причем она скорее приближается к музыке и составляет переход от изобразительного искусства к искусству звуковому.

б) Что касается, *во-вторых*, чувственного материала живописи в отличие от скульптуры, то я уже неоднократно указывал на основные общие черты, так что здесь я коснусь лишь ближайшей связи, которая имеется у этого материала с духовным содержанием, преимущественно подлежащим воспроизведению при изображении.

а) Ближайшее, на что тут надо обратить внимание с данной точки зрения, это — то обстоятельство, что живопись стягивает воедино пространственную полноту *трех* измерений. Наиболее полным средоточием была бы концентрация в одной точке как устранение всякой рядоположности и как присущее моменту времени беспокойство, по существу связанное с этим устранением. Но к этому последовательно проведенному отрицанию обращается лишь музыка. Между тем живопись оставляет пространство еще в силе и уничтожает только *одно* из трех измерений, превращая *поверхность* в элемент своего изображения. Это сведение трех измерений к плоскости является основой процесса одухотворения, который может в пространственной сфере осуществиться как нечто внутреннее лишь тем, что он не оставляет в силе полноту внешнего выражения, а ее ограничивает.

Обыкновенно склонны считать, что эта редукция является произволом живописи, благодаря которому ей присущ известный недостаток. Ведь она стремится представить в наглядной форме естественные предметы в их полной реальности или представить духовные образы и ощущения через человеческое тело и его движения, а для этой цели поверхность недостаточна и отстает от натуры, которая выступает с совершенно другими чертами совершенств.

аа) Разумеется, живопись, с точки зрения материально пространственного бытия, еще абстрактнее, нежели скульптура, но эта абстракция далека от того, чтобы быть лишь простым произвольным ограничением или неуклюжестью человека по сравнению с природой и ее произведениями, она как раз составляет прогресс в отношении скульптуры. Уже скульптура не была воспроизведением лишь естественного, телесного бытия, но воспроизведением из духа, поэтому она гасила в образе все стороны обыденного природного существования, которые не соответствовали определенному содержанию, подлежащему изображению. В скульптуре это касалось своеобразия окраски, так что оставалась лишь абстракция человеческого образа. В живописи происходит обратное, так как ее содержание есть духовная сосредоточенность, могущая проявиться лишь во внешнем, замыкаясь из внешнего в себе. Итак, хотя живопись тоже работает для созерцания, но таким способом, при котором объективное, которое она изображает, не остается действительным, целостным, пространственным природным бытием, но становится отображением духа, и в этом отображении дух обнаруживает свою духовность лишь па-

столько, чтобы устранить реальное бытие и превратить его в простую видимость в духовном и для духовного.

ββ) Этим живопись *должна* здесь нанести ущерб пространственной целостности, и ей приходится отказываться от этой полноты не только из-за ограниченности человеческой природы. В самом деле, поскольку предмет живописи по своему пространственному наличию есть лишь видимость духовного внутреннего мира, который искусство воспроизводит для духа, самостоятельность реального, пространственного существования распадается, и оно оказывается в гораздо более тесной связи со зрителем, чем в скульптуре. Статуя по себе по преимуществу самостоятельна, она не заботится о зрителе, который может стать, где ему угодно; его точка зрения, его движения, его хождение взад и вперед безразличны для произведения искусства. При необходимости сохранения этой самостоятельности скульптурное изваяние должно нечто доставлять зрителю со всех точек зрения. Это для-себя-бытие произведения должно быть сохранено в скульптуре, поскольку его содержание есть нечто в себе покоящееся внешне и внутренне, нечто законченное и объективное. Наоборот, поскольку содержание живописи составляет субъективная сторона, а именно в себе одновременно обособляющийся внутренний мир, в живописи и выступает этот элемент раздвоения в произведении искусства: предмет и зритель, но непосредственно разрешается тем, что произведение, изображая субъективную сторону в соответствии со всеми своими изобразительными средствами, меняет установку, проявляясь по существу лишь для субъекта, для зрителя, а не как нечто по себе самостоятельное.

Созерцатель картины с самого начала как бы соучаствует, включаясь в нее, и произведение искусства существует только для этого устойчивого момента субъекта. Но, что касается этого *созерцания* и соответствующего духовного рефлекса, достаточно простой видимости реальности; подлинная же полнота пространства даже мешает, ибо в таком случае созерцаемые объекты обладают бытием лишь для самих себя, а не представляются созданными духом для его собственного созерцания в его наличии. Природа поэтому не в состоянии низвести свои творения на одну плоскость, ибо ее объекты имеют и вместе с тем должны иметь реальное для-себя-бытие; между тем в живописи удовлетворение сосредоточено не в подлинном бытии, но лишь в чисто теоретическом интересе к внешним отображениям внутреннего, и она тем самым устраняет всякую нужду и необходимость обеспечения пространственной полной реальности и организованности.

γγ) *В-третьих*, в связи с этой редукцией к плоскости находится то обстоятельство, что живопись имеет гораздо более отдаленное отношение к архитектуре в сравнении со скульптурой. В самом деле, произведения скульптуры, если они даже самостоятельно, ради них самих, размещаются на площадях или в садах,

неизменно нуждаются в архитектурно оформленном постаменте, в то время как в комнатах, галереях, перед зданиями и т. п. либо архитектура служит обстановкой для статуй, либо, наоборот, скульптурные изображения употребляются для украшения здания, поэтому между обоими искусствами имеется тесная связь. Наоборот, живопись в замкнутых ли комнатах, или в открытых галереях и на воздухе ограничивается стенами. Ее исконным назначением является заполнение поверхности стен. Этим назначением живопись удовлетворяется главным образом у античных народностей, украшавших таким способом стены храмов, а позднее также и частные жилища. Правда, готическая архитектура доставляет еще большие поверхности, пожалуй, даже самые грандиозные, какие только можно себе представить, ведь основной задачей готической архитектуры является замыкание в грандиознейших пропорциях, при всем том в этих архитектурных сооружениях как во внутренней, так и во внешней части здания живопись встречается лишь в виде старинной мозаики как украшение пустых поверхностей; позднейшая архитектура, в особенности четырнадцатого века, наоборот, преимущественно заполняет свои громадные стены архитектурными средствами; самым грандиозным примером этого является главный фасад Страсбургского собора. Здесь, помимо входных дверей, роз и окон, пустые пространства убраны тянущимися над стенами украшениями, похожими на окна, а также с большим изяществом и разнообразием украшены статуями, так что здесь нет никакой нужды в живописи. Поэтому живопись в церковной архитектуре преимущественно применяется прежде всего в зданиях, которые начинают приближаться к типу старинного зодчества. Однако в целом христианская религиозная живопись отмежевывается от зодчества и превращает свои произведения в нечто самостоятельное, таковы, например, большие за престольные иконы, живопись в капеллах, в главных алтарях. Разумеется, и здесь картины должны соответствовать специфическим особенностям места, куда они предназначены, впрочем назначение живописи заключается не в том, чтобы просто заполнять поверхности стен, она находится здесь ради нее самой, подобно скульптуре. Наконец, живопись применяется для украшения зал и комнат в общественных зданиях, ратушах, дворцах, частных квартирах и т. п., этим живопись снова теснее связывается с архитектурой, однако так, что ее самостоятельность как свободного искусства не должна утратиться.

β) Дальнейшее условие сведения пространственных измерений в живописи к поверхности заключается в том, что живопись одновременно призвана выразить внутреннее содержание, по себе обособленное и потому богатое разнообразными оттенками. Поэтому, простое ограничение образа *пространственными* формами, которыми может удовлетвориться скульптура, упраздняется в более богатом искусстве, поскольку пространственные формы

составляют самую абстрактную форму в природе, и теперь следует отыскать специальные отличия, поскольку этого требует по себе более разнообразный материал. Таким образом, принципу изображения в *пространстве* соответствует *физически* специально определенный материал, его отличия, если они должны раскрыться как существенные для произведения искусства, сами обнаруживают это в полноте пространства, которое больше не остается последним изобразительным средством, они должны поколебать завершенный характер пространственных измерений и выделить проявление физического элемента. Ведь в живописи измерения представлены не сами по себе, в своей собственной реальности, но делаются видимыми и созерцаемыми лишь средствами этого физического элемента.

αα) Если мы теперь спросим, каков этот *физический* элемент, которым пользуется живопись, то это *свет*, как всеобщее средство видимости всех предметов вообще.

Применявшийся доньше чувственный, конкретный материал архитектуры сводился к сопротивляющейся тяжелой материи; именно как раз в зодчестве она проявляла особенности тяжелой материи. Подобные свойства эта материя не потеряла и в скульптуре. Тяжелая материя грузна, поскольку она заключает не в себе, а в другом материальную точку своего единства, она ищет эту точку, стремится к ней через сопротивление других тел, но, поскольку они благодаря этому становятся ее носителями, она остается на своем месте. Начало света составляет противоположность тяжелой материи, еще не раскрывшейся в своем единстве. Что бы сверх этого ни высказывалось о свете, нельзя отрицать того, что он есть нечто абсолютно легкое, не тяжелое, не оказывающее сопротивления, а представляет чистое тождество с собой и тем самым чистое отношение к себе самому, это первая идеальность, первое самостоятельное начало в природе. В свете природа впервые начинает становиться субъективной и составляет всеобщее физическое «я», которое хотя не доходит до обособления и не сосредоточивается в чем-то единичном, в полной замкнутости в себе, но зато свет упраздняет простую объективность и внешнюю форму тяжелой материи и может отвлечься от чувственной, пространственной ее полноты. С точки зрения этого более *идеального* качества света свет становится физическим принципом *живописи*.

ββ) Но свет как таковой существует лишь как *одна* сторона, коренящаяся в принципе субъективности, именно как это более идеальное тождество. С этой точки зрения свет является лишь раскрытием, которое здесь однако в природе обнаруживается только как средство делать видимым *вообще*; специфическое же содержание того, что он обнаруживает, есть свойство быть предметом, который не есть свет, но его иное является тем самым тьмой. Свет дает возможность познать эти предметы в особенностях их форм, расстояний и т. п. тем, что он их освещает, другими словами, более

или менее просветляет их темноту и невидимость, заставляя отдельные части делаться светлее, т. е. проступить ближе к зрителю; другие же части заставляя ступшеываться как более темные, иными словами, как более отдаленные от зрителя. В самом деле, свет и тьма как таковые, поскольку при этом не принимается во внимание определенный цвет предмета, вообще говоря, сводятся к степени отдаленности от нас освещенных предметов в своеобразии их освещения. В этом отношении не свет как таковой вызывает предметный характер объекта, но в себе обособившееся светлое и темное, свет и тень; их многообразные модификации позволяют распознать облик и расстояние объектов друг от друга и от зрителя. Этим принципом пользуется живопись, ибо с самого начала детализация свойственна ей по существу. Сравним с этой точки зрения живопись со скульптурой и архитектурой, эти искусства действительно выставляют реальные отличия пространственной формы и заставляют свет и тени действовать через освещение, доставляемое естественным светом, а также через положение, которое занимает зритель; таким образом, здесь закругление форм уже налицо, а свет и тени, благодаря которым формы оказываются видимыми, составляют лишь следствие того, что было действительно налицо независимо от этой возможности быть видимым. Наоборот, в живописи светлое и темное со всеми своими оттенками и тончайшими переходами сами составляют принцип художественного *материала*, они доставляют *преднамеренную* видимость тому, что скульптура и архитектура изображают по себе *реально*. Свет и тени, выявление предметов в освещенном виде обуславливаются искусством, а не естественным светом, поэтому последний доставляет видимость лишь тому светлому и темному и тому освещению, которые уже изображены живописью. Таково обусловленное специфическим материалом положительное основание, почему живопись и не нуждается в трех измерениях. Образ созидается светом и тенью; по себе как реальный образ он излишен.

γγ) В-третьих, светлое и темное, тени и свет, равно и их взаимная игра составляют лишь абстракцию, которая не существует в природе как данная абстракция и поэтому также не может быть использована в качестве чувственного материала.

В самом деле, как мы уже видели, свет связан с тем, что составляет его иное — с тьмой, однако оба начала в этом взаимоотношении не остаются самостоятельными, но полагаются как единство, как взаимопроникновение света и тьмы. Таким способом помраченный, затмненный свет, однако пронизывающий и освещающий также тьму, выражает принцип краски как специфического материала живописи. Как таковой свет остается бесцветным, это чистая неопределенность тождества с самим собой; к цвету, который по сравнению со светом уже представляет нечто относительно темное, имеет отношение нечто отличное от света, некое помрачение, с которым объединяется начало свста. Поэтому

извращенным и ложным является представление, будто свет состоит из различных цветов, другими словами, из различных степеней помрачения.

Форма, отдаленность, ограничение, закругление, словом, все пространственные отношения и особенности проявления в пространстве воспроизводятся в живописи только посредством красок; более идеальная основа краски дает право на воспроизведение более идеального содержания; изображению данных отношений предоставлены самые широкие возможности посредством более глубоких противоположностей, бесконечного многообразия оттенков, переходов и тонких нюансов в сопоставлении с многообразием и своеобразием изображаемых предметов. Трудно себе представить, что тут достигается фактически при помощи простой краски. Например, возьмем двух людей, абсолютно отличных друг от друга, каждый из них в своем самосознании, так же как и по своей телесной организации, составляет совершенно законченную духовную и телесную целостность, и все же все их отличие друг от друга сводится в картине к различию красок. *Здесь* кончается этот оттенок и начинается другой, и этим дано все: форма, расстояние, мимика, выражение, средоточие чувственного и духовного. И, как сказано, не следует усматривать в этом сведении какое-нибудь вспомогательное средство или недостаток, но наоборот; живопись не нуждается в третьем измерении, а преднамеренно его игнорирует, чтобы простую пространственную реальность заменить более высоким и богатым принципом цвета.

γ) Это богатство и позволяет живописи в своих произведениях изобразить полноту явления. Скульптура более или менее ограничена твердым замкнутым бытием индивидуальности; в живописи же индивид не может оставаться одинаково ограниченным в себе и вовне, он переходит в многообразие связей. Ведь, с одной стороны, как я уже говорил, индивид гораздо ближе придвинут к зрителю, с другой стороны, он оказывается в гораздо более многообразных отношениях к другим индивидам и внешним природным условиям. Превращение объективности в видимость дает возможность в одном и том же произведении искусства развернуть все направления и отдаленнейшие пространства и дать место встречающимся в них самым разнообразным предметам, и все же как произведение искусства оно остается замкнутым целым; и в этой завершенности видимость обнаруживается не как чисто случайный конец и ограничение, а как по существу внутренне связанная полнота своеобразия.

с) *В-третьих*, после этого общего обзора содержания и чувственного материала живописи нам нужно еще вкратце указать на универсальный принцип для художественного способа обработки.

Живопись в большей степени, нежели скульптура и зодчество, допускает две крайности: с одной стороны, основной целью яв-

ляется глубина сюжета, религиозная и моральная строгость понимания и изображения идеальной красоты форм; с другой стороны, у незначительных сюжетов, если их взять как таковые, главное — частные детали действительности и субъективное искусство созидания. Поэтому мы довольно часто слышим две крайности в высказываниях; то это возгласы: какой чудесный сюжет, какой глубокий, увлекательный, достойный удивления замысел, какая значительность в выражении, какая смелость рисунка, то противоположные возгласы: как это чудесно нарисовано, как это ни с чем не сравнимо! Эта раздвоенность свойственна живописи по существу; можно даже сказать, что обе стороны нельзя объединить в одинаковой степени совершенства, но что каждая должна иметь самостоятельное назначение. В самом деле, для живописи средством изображения одинаково является и фигура как таковая, форма ограничения пространства и краска; в связи с этими ее особенностями живопись занимает среднее место между идеальным, пластическим и крайностью непосредственной детализации действительности, благодаря чему и обнаруживаются два вида живописи. Первый вид живописи — идеальный, суть его составляет универсальность; другой вид живописи — это тот, который изображает единичное в его более мелких частностях.

а) С этой точки зрения живопись должна, подобно скульптуре, *прежде всего* брать субстанциальное, объекты религиозной веры, всемирно-исторические события, выдающиеся личности, хотя она делает наглядной эту субстанциальную сторону в форме внутренней субъективности. Здесь центр тяжести лежит в грандиозности, в строгости изображенного действия, в глубине выраженного в нем чувства, так что здесь еще не могут получить полное право усовершенствование и применение всего богатства изобразительных средств, доступных живописи, и искусства, необходимого для вполне совершенного использования этих средств. Мощь изображаемого сюжета и погружение в существенную и субстанциальную его сторону есть как раз то, что оттесняет преобладание завершенности в искусстве живописи как нечто еще не существенное. Так, например, картины Рафаэля исключительно ценны и обнаруживают все совершенство замысла, хотя, какого бы мастерства даже в законченных картинах ни достиг Рафаэль по рисунку, по чистоте идеальных индивидуальных образов, при всем том безусловно жизненных, каковы бы ни были его достижения в области композиции и колорита, конечно, он оказался превзойденным голландскими мастерами в колорите, по пейзажу и т. п. Еще в большей степени это можно наблюдать у ранних итальянских мастеров искусства, которым уже Рафаэль уступает по глубине, мощи и задушевности выражения, превосходя их искусством живописания, красотой живой группировки, рисунком и т. п.

β) Но и наоборот, живопись, как мы видели, не должна останавливаться на этом углублении полноты содержания субъективности и ее бесконечной природы, а должна дать самостоятельность и свободу деталям, тому, что составляет как бы дополнение, обстановку и фон. В этом поступательном движении от глубочайшей сосредоточенности к внешнему оформлению деталей нужно дойти до предела явления как такового, т. е. проникнуть в ту сферу, где всякое содержание оказывается безразличным и созидание художественной видимости становится центром внимания. Мы усматриваем величайшее искусство в воспроизведении незаметных бликов неба, оттенков дневного света, освещения леса, сияния облаков и их отблесков, также волн, озер, рек, игры света в вине, налитом в стакан, блеска глаз, мгновенных оттенков взгляда, улыбки. Живопись здесь идет от идеального к жизненной действительности; благодаря точности и детальности воспроизведения каждой отдельной части она особенно рельефно воспроизводит явление. Но это вовсе не простая старательность при разработке, а одухотворенное прилежание, реализующее каждую деталь и все же удерживающее целое в его связи и течении, для чего нужно величайшее мастерство. Достигнутая таким путем жизненность при превращении действительности в видимость кажется здесь более высоким определением чем идеал; в связи с этим ни в какой другой области искусства не было стольких споров об идеале и природе, как я уже высказывался об этом раньше по другому поводу более подробно. Разумеется, приложение всех художественных средств к такому маловажному материалу можно было бы считать за роскошь, но живопись не может обойтись без этого материала; опять-таки он со своей стороны, притом исключительно, пригоден к тому, чтобы быть обработанным таким искусством и достигнуть этой бесконечной утонченности и изысканности выражения.

γ) Однако художественная обработка не останавливается на этой более общей противоположности, а идет к еще большей детализации и раздельности, так как вся живопись вообще опирается на субъективное и индивидуальное начало. Правда, зодчество и скульптура выявляют также национальные отличия, в особенности в скульптуре обнаруживается большее своеобразие школ и отдельных мастеров; это многообразие и субъективность способов изображения растут в живописи вширь и до бесконечности, подобно тому как сюжеты, входящие в ее композиции, не могут быть заранее ограничены. Тут по преимуществу обнаруживается специфический дух народов, провинций, эпох и индивидуальностей; им определяется не только выбор сюжетов и духовная суть замыслов, но и манера рисунка, группировки, колорита, кисти художника, употребление определенных красок и т. п., вплоть до субъективных приемов и навыков.

Поскольку живопись вправе неограниченно пользоваться всей сферой внутреннего и своеобразного, то, разумеется, обнаруживается мало общих положений, о которых можно было бы говорить специально, и, с другой стороны, мало определенного, что могло бы быть охарактеризовано в общих чертах. При всем том нельзя удовлетвориться сказанным мной до сих пор о принципе содержания, материала и художественной обработки, но следует ближе рассмотреть некоторые специальные стороны, которые представляются существенными, даже если мы оставим в стороне эмпирическое в его многосложном разнообразии.

2. ОСОБЕННОСТИ ЖИВОПИСИ

Предшествующий анализ уже определил те различные точки зрения, которые следует принять во внимание, давая эту более точную характеристику. Они опять-таки касаются содержания и материала, а также художественной обработки того и другого.

Во-первых, что касается *содержания*, то мы уже рассмотрели в качестве соответствующего материала романтические художественные формы, нам все же необходимо поставить дальнейший вопрос о более определенных областях богатой сферы данной художественной формы, предназначенных к тому, чтобы получить свое завершение в изображениях живописи.

Во-вторых, если нам уже известен *принцип* чувственного материала, мы все же должны теперь точнее определить формы, которые можно изобразить на плоскости, используя краски, чтобы показать человеческий образ и другие природные явления, раскрывая интимную сторону духа.

В-третьих, равным образом ставится вопрос о характере художественного восприятия и изображения в соответствии с разнообразием содержания в его специфическом виде; таким образом, определяются специальные *виды* живописи.

а) Уже раньше я упоминал о том, что у античных народов встречались прекрасные художники, но вместе с тем я отметил, что призвание художника может быть осуществлено лишь при способе созерцания и способе восприятия, деятельно проявляющихся в романтической форме искусства. Однако если принять во внимание содержание, то этому как будто противоречит то обстоятельство, что как раз в эпоху расцвета христианской живописи, во времена Рафаэля, Корреджо, Рубенса и т. д., использовались и воспроизводились мифологические сюжеты, частью самостоятельно, частью в целях украшения или аллегорического изображения великих деяний, триумфов, княжеских бракосочетаний и т. п. Нечто подобное часто опять-таки говорилось и в новейшее время. Так, например, Гёте воспроизвел описание Филостратом картин Полигнота и блестяще, в поэтической форме

обновил и освежил этот сюжет для художников. Но, если с таким призывом связано требование воспринимать и изображать сюжеты греческой мифологии, предания или даже сцены из римской жизни (к ним французы в известную эпоху развития своей живописи выказали большое пристрастие) в специфическом смысле и духе античных авторов, то тут же против этого с общей точки зрения можно возразить, что это прошлое нельзя вновь вернуть к жизни, и своеобразие античности не вполне соответствует принципу живописи. Таким образом, из этого материала художнику надлежит создать нечто совсем другое, вселить совершенно иной дух, использовать иной способ восприятия и наглядного созерцания, чем был у древних, чтобы данное содержание привести в согласие с собственными задачами и целями живописи. Точно так же круг античных сюжетов и ситуаций в целом не соответствует тому, что в последовательном развитии создала живопись; наоборот, этот круг представлений был оставлен как инородный элемент, который прежде следует по существу переработать. Как я несколько раз уже указывал, живопись использует преимущественно то, изображение чего осуществляется главным образом при помощи внешнего образа в противоположность скульптуре, музыке и поэзии. Это есть то средоточие в себе духа, которое недоступно для изображения скульптурой; музыка с своей стороны не может перейти к внешней стороне проявления внутренней сферы; даже поэзия может доставить лишь несовершенное созерцание телесной стороны. Между тем живопись еще в состоянии связать обе стороны; она может даже во внешнем выразить полноту внутреннего начала, поэтому ее существенным содержанием и должна быть неисчерпаемая глубина души, а также глубоко запечатленное своеобразие характера и характерного; сфера живописи — задушевная сторона чувства вообще, задушевность в ее *своеобразии*, а для того чтобы выразить эту задушевность, должны быть показаны обстоятельства, отношения, положения не только в целях истолкования индивидуального характера, но живопись должна показать специфическое своеобразие как нечто глубоко врезавшееся и коренное для души и облика человека, как нечто всецело воплотившееся во внешней форме.

Для выражения задушевности вообще не требуется прежде всего идеальной самостоятельности и величия классического искусства, в котором индивидуальность остается в непосредственном согласии с субстанциальным элементом духовной сущности и чувственным элементом телесного проявления; столь же недостаточна для изображения души естественная жизнерадостность, чувство удовлетворения при наслаждении и душевная безмятежность у греков, но подлинную глубину и интимную полноту духа составляет то, что душа перестрадала свои чувства, силы, переработала всю свою внутреннюю жизнь, что она многое преодолела, перенесла горести, испытала душевную тоску и ду-

шевную боль, но соблюла себя в этом терзании и вернулась из этой раздвоенности к себе самой. Правда, античные народы в мифе о Геракле также дают нам образ героя, который после многих злоключений оказывается в ряду богов и отдается там блаженному покою, но труд, проделанный Гераклом, есть лишь внешний труд, блаженство, которое ему достается в награду, есть лишь тихое успокоение, и им исполняется древнее пророчество, что он положит конец царству Зевса, в действительности конец царства этих самостоятельных богов наступает лишь там, где человек побеждает не реальных драконов и лернейских гидр, а драконов и змей в собственной груди, внутреннюю жестокость и чопорность субъективной сферы. Только таким путем естественная веселость превращается в то высшее духовное веселье, которое завершает переход через отрицательный момент раздвоения и в этой работе получает бесконечное удовлетворение. Ощущение радости и счастья должно приобрести душевную ясность и очиститься, чтобы достигнуть блаженства. Ведь счастье и блаженство содержат еще случайную гармонию субъекта с внешними обстоятельствами; в блаженстве же счастье откидывается, поскольку оно еще относится к непосредственному существованию, и все переносится во внутреннюю сторону духа. Блаженство есть удовлетворение, которое нужно заслужить, только таким образом оно может быть оправдано; это радость победы, душевная эмоция, подавившая в себе чувственное и преходящее и тем сбрасывающая с себя заботы, которые неизменно нас подкарауливают; блаженство царит в той душе, которая отдалась борьбе и мукам, но одержала верх над своими страданиями.

а) Если теперь спросить, что может составить в этом содержании *идеальную сторону* в собственном смысле, то это *примирение* субъективного чувства с богом, который в своем человеческом воплощении сам прошел этот скорбный путь. Субстанциальная задушевность свойственна лишь *религии*, она есть спокойствие, присущее субъекту, себя воспринимающему, но действительно удовлетворенному лишь постольку, поскольку он сумел сосредоточиться в себе, сломить свое земное сердце, возвыситься над природными и конечными условиями существования и на этой высоте достичь всеобщей проникновенности, проникновенности и единодушия в божестве и с богом. Душа жаждет *себя*, но она жаждет обрести себя в чем-то ином, а не в себе, в своем индивидуальном проявлении, она поэтому перед богом отказывается от себя, чтобы найти в нем самое себя и насладиться этим. Такова черта *любви*, проникновенность в ее подлинном виде, бесстрастная религиозная любовь, доставляющая духу примирение, мир и блаженство. Это не есть наслаждение, радость подлинной живой любви, но нечто свободное от страстей, от влечений, являясь лишь влечением души; это любовь, в которой по естеству наступает смерть, умирание, так что реальные отношения в виде земных связей и взаимоотно-

шений людей кажутся преходящими, это то, что по существу не обладает в своем бытии собственным совершенством, заключает в себе недостатки временного и конечного бытия и тем самым влечет за собой восхождение в потустороннее, остающееся вместе с тем безмятежным, бесстрастным сознанием и наслаждением любви.

Эта черта составляет одухотворенную, внутреннюю, более высокую идеальную сферу, которая сменяет спокойное величие и самостоятельность предмета античного искусства. Правда, и богам классического идеала также не чужда черта грусти в связи с невзгодами, predetermined судьбой, она сводится к печати холодной неизбежности на этих радостных образах, которые, однако, остаются верными своему простому величию и мощи в соответствии с своей самобытной божественной силой и свободой. Но такая свобода не есть свобода любви, представляющей собой нечто более душевное и проникновенное, поскольку она сводится к отношению между одной душой и другой, между одним духом и другим. Эта проникновенность воспаляет в душе настоящий луч блаженства, любви, которая при страданиях и величайших утратах не только находит утешение или относится с безразличием, но чем глубже она страдает, тем большую глубину чувства и уверенность любви она открывает и скорбью своею обнаруживает, что она по себе и в себе смогла преодолеть. Зато в идеальных созданиях античных художников независимо от упомянутой выше черты тихой печали мы усматриваем действительно выражение скорби благородных натур, как например у Ниобеи и Лаокоона; они не впадают в отчаяние и не жалуются, а показывают себя в своем величии, великодушии и значительности, но это предохранение себя оказывается пустым; страдание, боль есть как бы последний момент, и вместо примирения и удовлетворения появляется холодная покорность судьбе, в которой индивид без надлома отказывается от того, за что он держался. Низкое не поправимо, не обнаруживаются ни ярости, ни негодования, ни досады, но величие индивидуальности есть все же оцепенелое в-себе-бытие, неудовлетворенное перенесение ударов судьбы, в котором благородство и скорбь души оказываются неуравновешенными. Только романтическая религиозная любовь носит печать блаженства и свободы.

Это единоедушие и удовлетворенность по своей природе представляют собой нечто духовно конкретное, ибо это есть восприятие духа, усматривающего в другом единство с самим собой. Поэтому, если изображенное содержание должно быть полным, то согласно вышеизложенному необходимы две стороны, поскольку для любви требуется удвоение духовной личности; любовь опирается на две самостоятельные личности, обладающие, однако, чувством своего единства. Все же с этим единством всегда одновременно связан момент *отрицательности*. А именно: любовь присуща субъектив-

ности, субъект же есть *это* по себе сущее сердце, которое, чтобы любить, должно отречься от самого себя, должно отказаться от себя, должно пожертвовать неприступной гранью своего своеобразия. Эта жертва составляет *трогательную сторону* любви, живущей и чувствующей только при самопожертвовании. Поэтому, если все же в самопожертвовании человек сохраняет свою самостоятельность и устранением своего для-себя-бытия достигает как раз положительного для-себя-бытия, то в чувстве этого единодушия и его высшего счастья остается все же отрицательное, остается умиление, не как восприятие жертвы, а незаслуженного блаженства чувствовать себя, несмотря на это, самостоятельным и в единстве с собой. Умиление есть чувство диалектического противоречия, заключающееся в том, что мы поступились личностью и все же сохраняем самостоятельность; противоречия присущего любви и вечно в ней находящего свое разрешение.

Что касается элемента специальной *человеческой* субъективности в этом интимном чувстве, то только одна любовь, отрадная, скрывающая в нем небесное блаженство, выходит за пределы временного и возвышается над особыми индивидуальными чертами характера, который становится чем-то безразличным. Уже в скульптуре, как это было отмечено, идеальные боги переходят друг в друга, при этом, однако, они не свободны от содержания и круга первой непосредственной индивидуальности, таким образом, эта индивидуальность все же остается существенной формой изображения. Между тем в этом чистом луче блаженства всякая обособленность снимается, перед богом все люди равны или, вернее, набожность действительно делает их равными, таким образом, предметом изображения остается указанное средоточие любви, а оно не нуждается в счастье или в том или ином отдельном предмете. Правда, и религиозной любви, чтобы она вообще существовала, нужны определенные индивиды, у которых, помимо этого чувства, есть другой круг его проявления, однако, поскольку одухотворенная задушевность здесь передает по существу идеальное содержание, она выражается и реализуется не в специфических особенностях характера, его таланта, связи и судеб, но скорее над всем этим возвышается. В настоящее время центром воспитания и того, что человек может от себя требовать, является учитывание субъективных особенностей характера, откуда следует основное положение, что с каждым человеком следует обращаться особым образом и каждый должен вести себя по-своему, такое понимание является прямо противоположным религиозной любви, в которой подобные особенности отступают на задний план. И наоборот, индивидуальная характеристика получает здесь большую определенность именно потому, что она составляет нечто несущественное и не абсолютно сливается с духовным блаженством любви; согласно принципу романтической художественной формы этой характеристике дается свобода, по-

этому она тем выразительнее отпечатлевается, что ее высшим законом не является классическая красота, пронизанность непосредственной живостью и конечной обособленностью от духовного религиозного содержания. Несмотря на это, характерное не может и не должно омрачать эту задушевность любви, которая со своей стороны также не связана с характерным как таковым, но стала свободной и по себе составляет подлинно самостоятельную духовную идеальность.

Идеальный центр и основное содержание религиозной сферы образует *примиренная*, удовлетворенная любовь, как это уже было разъяснено при рассмотрении романтической формы искусства; ее предмет в живописи не может оставаться чем-то только духовно потусторонним, но должен быть в самом деле налицо, ведь и духовное содержание живопись должна изобразить в форме человеческой, телесной действительности. Здесь мы можем назвать как безоговорочно подходящее духовное содержание этого круга *святое семейство* и прежде всего любовь Мадонны к младенцу. По обе стороны этого центра находится еще обширный материал, хотя во многих отношениях по себе менее подходящий для живописи. Расчленение всего этого содержания мы можем фиксировать следующим образом.

αα) Изначальным *предметом* является объект самой любви в простой всеобщности и неомраченном единстве с собой — сам бог в своей невидимой сущности — *бог-отец*. Но, если живопись хочет изобразить бога-отца в соответствии с его религиозным христианским образом, ей предстоит преодолеть большие трудности. Отец богов и людей в качестве особого лица нашел свое исчерпывающее изображение в искусстве в образе Зевса. Но христианскому богу-отцу прежде всего недостает человеческой индивидуальности, в которой живопись только и может воспроизвести духовное. Ведь взятый по себе бог-отец является, правда, духовной личностью, высшим могуществом, мудростью и т. п., но фиксируется как нечто безобразное и как абстрактная мысль. Между тем живопись не может обойтись без антропоморфирования и, следовательно, должна наделить бога человеческим обликом. Как бы общо, как бы возвышенно, как бы духовно и сильно ни представлять себе образ, все же получится только мужское более или менее серьезное лицо, которое не вполне соответствует образу бога-отца. Из старых нидерландских мастеров Ван-Эйк, например, в престольном образе бога-отца в Генте достиг наибольшего совершенства, какого можно добиться в этой области; это — произведение, которое можно поставить рядом с олимпийским Юпитером; но, сколь бы законченным оно ни было по выражению вечного покоя, величия, мощи, достоинства и т. п., а по замыслу и выполнению оно так глубоко и грандиозно, как только возможно, все же что-то не удовлетворяет в нем наше представление. В самом деле то, в каком виде представлен бог, именно человеческая личность,

есть прежде всего сын, Христос. Прежде всего в нем мы усматриваем этот момент индивидуальности и вочеловечения как божественный момент и именно так, что он представляется образом вольной фантазии, как у греческих богов, но как существенное откровение, как подлинная суть и подлинный смысл.

ββ) Итак, *Христос* является основным объектом любви в изображениях живописи. В самом деле, благодаря этому объекту искусство одновременно переходит в человеческую сферу, которая, помимо Христа, захватывает здесь более широкий круг, переходит к изображению Марии, Иосифа, Иоанна, апостолов и т. п. и, наконец, также народа, который в одной своей части следует за спасителем, в другой — требует его распятия и издевается над ним в его страданиях.

Здесь вновь возникает только что указанная трудность, заключающаяся в том, что Христос должен быть взят и воспроизведен в своей *универсальности*, как это бывает в поясных изображениях и в портретах. Должен признать, что я во всяком случае не получаю от изображений головы Христа, мною виденных, того удовлетворения, на которое можно было бы рассчитывать, например от картины Карраччи, главным же образом от знаменитой головы Ван-Эйка в прежней коллекции Солли, ныне находящейся в Берлинском музее, и от головы Мемлинга у братьев Буассере, ныне в Мюнхене. Правда, голова Христа Ван-Эйка очень внушительна по форме, по изображению лба, по краскам, по всему замыслу, но рот и глаза вместе с тем не выражают ничего сверхчеловеческого. Мы скорее получаем впечатление неподвижной серьезности, которое еще усиливается характерными чертами облика, зачесом волос и т. п. Если же по выражению и форме такие изображения головы приближаются к индивидуальным, человеческим и, вместе с тем, приобретают мягкость, нежность, кротость, то они легко теряют в глубине и силе воздействия; меньше всего, как я сказал уже выше, подходит здесь красота греческой формы.

Итак, в более соответствующем виде предметом живописного изображения можно брать Христа в различных моментах его земной жизни. Но в этом отношении нельзя упускать из виду одного существенного отличия. Конечно, с одной стороны, в истории жизни Христа основным моментом является человеческая субъективная природа бога; Христос становится одним из божеств, но в качестве подлинного человека, как человек между себе подобными, он входит в среду людей, поэтому он и может быть изображен в облике человека, поскольку этот облик выражает духовное внутреннее начало. С другой стороны, он не только отдельный человек, но, безусловно, бог. В тех обстоятельствах, когда это божественное начало должно вырваться из человеческой субъективности, живопись наталкивается на новые трудности. Глубина содержания начинает становиться слишком мощной. Ведь в большинстве случаев, когда Христос, например, учит,

искусство не может дать больше того, как изобразить его в виде благороднейшего, достойнейшего, мудрейшего человека вроде Пифагора и еще кого-нибудь из других мудрецов «Афинской школы» Рафаэля. Поэтому особую помощь следует искать лишь в том, что живопись дает возможность созерцать божественность Христа главным образом в сопоставлении с его окружением, в особенности по контрасту с грехом, раскаянием и покаянием или человеческой низостью и испорченностью, или, наоборот, по контрасту с молящимися; они, будучи людьми, будучи ему равными, своими молитвенными обращениями отодвигают его в его проявлении и наличии от непосредственного существования, так что мы видим его вознесенным в духовное небо и при этом имеем возможность созерцать, что он явился не только как бог, но как обычный, естественный, не идеальный образ и, будучи духом, по существу пребывает среди людей, в общине и выражает свою божественную природу в размышлениях людей. Но это духовное рефлексирование мы должны понимать не в том смысле, что бог налицо в человечестве, как в простой акциденции или внешней форме и способе выражения, но мы должны на духовное бытие в человеческом сознании смотреть, как на существенное духовное бытие бога. Такой способ изображения применяется в особенности там, где Христос должен явиться перед нами как человек, как учитель, как воскресший из мертвых или как преобразившийся и возносящийся на небо у нас на глазах. Именно в такого рода положениях средства живописи, человеческий образ и его краски, лицо, выражение глаз сами по себе недостаточны, чтобы полностью выразить то, что сосредоточено в Христе. Менее всего здесь можно удовлетвориться античной красотой форм. В особенности же в самом Христе более высокого выражения божественности чем то, что может дать живопись, требуют воскресение, преобразование и вознесение, равно вообще все сцены из жизни Христа, в которых он после распятия и смерти как этот отдельный человек уже освободился от конечного бытия и находится на пути возвращения к отцу; при этом живопись здесь должна стереть то специальное средство, при помощи которого ей приходится изображать человеческую субъективность в ее внешнем облике, и преобразить это средство в более чистом свете.

Поэтому более выгодны и более соответствуют своей цели те сцены из истории жизни Христа, в которых он не проявляется духовно завершенным в себе или где божественное начало заторможено, унижено, дано в отрицательном моменте. Таково *младенчество* Христа и *история его страданий*.

Христос в образе *младенца*, с одной стороны, определенно выражает свое значение, которое он имеет в религии; он вочеловечившийся бог, поэтому он и проходит естественные ступени развития человеческого существа; с другой стороны, то обстоятельство, что он представляется младенцем, служит фактическим пре-

пятствием возможности ясного показа того, что он есть по себе. И вот тут-то у живописи открывается то неоценимое преимущество, что она может показать проблески величия и возвышенного состояния духа через младенческую наивность и невинность. Это величие представляется более мощным отчасти благодаря этому контрасту, отчасти именно потому, что оно присуще младенцу, здесь требуются от величия гораздо меньше глубины и блеска, чем в образе Христа как человека, учителя, судьи мира и т. п. Так изображения Христа-младенца Рафаэлем, в особенности образ Христа «Сикстинской мадонны» в Дрездене, прекрасно передают младенческие черты, и все же в них показан выход за пределы простой детской невинности; это выхождение дает возможность созерцать божественное начало в наличном виде под покровом младенчества, а равно заставляет предчувствовать распространение этого божественного начала до бесконечного откровения и, вместе с тем, поскольку изображается младенец, имеет оправдание в том, что это откровение еще не дано в законченном виде. Наоборот, в изображении Мадонны Ван-Эйка дети всегда кажутся наименее удавшимися, чаще всего они даны в неподвижном виде и в невыразительном облике новорожденных. В этом хотят усмотреть что-то преднамеренное, какую-то аллегорию; они некрасивы, так как не красота Христа-младенца составляет то, перед чем мы преклоняемся, а Христос как Христос. Так, однако, нельзя рассматривать произведения искусства; младенцы в изображении Рафаэля как произведения искусства стоят в этом отношении гораздо выше.

Столь же целесообразно изображать *историю страданий* — поругание, возложение тернового венца, «се человек», крестный путь, распятие, снятие со креста, положение во гроб и т. д. Ведь здесь содержание как раз составляет божественное начало не в торжествующем виде, а в унижении его бесконечного могущества и мудрости. Искусство не только в состоянии изобразить это вообще, но в этом содержании дается широкое поприще оригинальности замысла без уклонения в фантастику. Это *бог* страдающий, поскольку он человек и определенным образом ограничен, таким образом, обнаруживается скорбь не только как человеческая скорбь о человеческой судьбе, но это невероятное страдание, ощущение бесконечной отрицательности, впрочем в образе человека, в его субъективном восприятии и все же, поскольку страдает бог, опять-таки наступает смягчение, уменьшение его страдания, оно не может доходить до порыва безнадежности, не может доходить до терзаний, до ужасного. Это выражение *душевного* страдания является совершенно оригинальным созданием, в особенности у многих итальянских мастеров. В нижней части лица страдание выражается только в сосредоточенности; это не искривление мускулов у Лаокоона, которое могло бы обозначать крик, но в глазах и на лбу изображены волны и порывы душевного

страдания, они как бы накатываются друг на друга; выступают капли пота внутренней муки, но как раз на челе, где главное — неподвижная кость, и как раз в том месте, где сходятся нос, глаза и лоб, где сосредоточиваются внутреннее чувство и духовная природа и обнаруживают эту сторону, там изображено немного складок кожи и мускулов, тут и не может быть много искривлений, таким образом, кожа и мускулы показывают сдержанность и вместе с тем бесконечную сосредоточенность. В особенности я вспоминаю одну голову Шлейсгеймской галереи: изображая ее, автор — как будто Гвидо Рени (а также другие в подобных картинах) — нашел совершенно своеобразный колорит, не свойственный краскам тела человека. Художники хотели снять покров с ночи духа и создали здесь колорит, превосходно соответствующий как раз этой грозовой буре, этим черным тучам духа, которые вместе с тем плотно замкнуты суровым челом божественной природы.

Я уже указал на по себе *удовлетворенную* любовь, как на наиболее подходящий сюжет; объект любви не есть лишь нечто духовно потустороннее, но дан воочию, так что мы видим перед собой саму любовь в ее предмете. Высочайшей, своеобразнейшей формой этой любви является материнская любовь Марии к Христу, любовь *единственной* матери, родившей спасителя мира и несущей его на своих руках. Таков наилучший сюжет, до которого возвысилось христианское искусство вообще и преимущественно живопись в сфере религии.

Любовь к богу и, конкретнее, к Христу, сидящему одесную отца, чисто духовной природы; ее предмет постижим лишь очами души, так что тут дело не доходит до удвоения в собственном смысле, как это свойственно любви, здесь нет также естественных уз, соединяющих любящие сердца и сковывающих их с первых же шагов. Наоборот, всякая другая любовь частью оказывается случайной в своем влечении, частью любящие, каковы, например, братья и сестры или отец в своей любви к детям, помимо этого отношения, имеют еще другое назначение, которое здесь по существу следует принять во внимание. Отцу, брату приходится обращаться к миру, государству, ремеслу, войне, словом, к общим целям, сестра становится супругой, матерью и т. д. Между тем вообще у матери любовь к ребенку уже не представляет собой чего-либо случайного, ни простого отдельного момента, но это — ее высшее назначение на земле, в котором непосредственно объединяются ее естественный характер и ее святое призвание. Если же в иных проявлениях своей любви мать в ребенке одновременно созерцает и воспринимает мужа и глубочайшее с ним единение, то и эта сторона отпадает в отношении Марии к ребенку. В самом деле, ее чувство не имеет ничего общего с супружеской любовью к своему мужу, наоборот, ее отношение к Иосифу носит скорее братский характер, со стороны же Иосифа это — чувство тайнст-

венного благоговения перед младенцем, сыном божьим и Марии. Таким образом, в своем совершенном и проникновенном человеческом виде религиозная любовь раскрывается не в Христе, страждущем и воскресшем или пребывающем среди своих друзей, а в женственной эмоциональной натуре — в Марии. Вся ее душа, вся ее жизнь вообще сосредоточена в человеческой любви к младенцу, которого она называет своим, одновременно это — благоговение, преклонение и любовь к богу, с которым она чувствует свое единение. Она смиренна перед богом, и все же она пребывает в беспредельной уверенности, что она единственная, преблагословенная среди других дев; она по себе не самостоятельна, а завершена лишь в своем младенце, в боге, но в нем она находит удовлетворение и благословение и у ясель и как небесная царица, без страсти и тоски, без всякой потребности, не имея другой цели, как владеть и обладать тем, чем она обладает.

Изображение этой любви получает со стороны религиозного содержания широкое применение; сюда, например, относятся благовещание, посещение Марией Елизаветы, рождество, бегство в Египет и т. п. Затем сюда присоединяются в дальнейшем ходе жизни апостолы и женщины, следующие за Христом; в этих лицах любовь к богу становится более или менее личным отношением любви к живому, конкретно данному спасителю, живущему среди них как настоящий человек; такова же и любовь ангелов, которые при рождении и многих других событиях нисходят к Христу с сосредоточенным благоговением или невинной радостью. Во всех этих сценах живопись по преимуществу воспроизводит мир и удовлетворение любви во всей ее полноте.

Но в такой же степени это спокойствие переходит к глубочайшему страданию. Мария созерцает Христа, несущего крест, она видит его страдающим и умирающим на кресте, она видит его снятие с креста и погребение, и никто не испытывает такого глубокого страдания, как она. Однако и в таком страдании содержание в собственном смысле не сводится ни к оцепенелости страдания или простой утраты, ни к перенесению неизбежного или жалобам на несправедливость судьбы; таким образом, здесь особенно показательно сопоставление со скорбью Ниобеи. И Ниобея потеряла всех своих детей и стоит теперь в чистом величии и равнодушии красоты. То, что здесь остается, есть известная сторона бытия этой несчастной: это красота, ставшая естеством, составляющая всю полноту ее наличной реальности; эта подлинная индивидуальность остается в ее красоте, какой она дана. Но ее внутреннее чувство, ее сердце утратило все содержание ее любви, ее души; ее индивидуальность и красота может только окаменеть. Страдание Марии совсем другого рода. Она ощущает, она чувствует кинжал, пронзивший ее в самую грудь, сердце у нее разрывается, но она не окаменеет. Она не только *обладала* любовью, но полнота ее внутренней жизни *есть* сама любовь, свободная, конкретная задушевность, сохра-

няющая абсолютное содержание того, что она утрачивает, и даже при самой этой утрате любимого существа задушевность остается в примиренности любви. Сердце у нее разрывается, но субстанциальная суть ее сердца, содержимое ее души, светящееся в ее душевной скорби, в неиссякаемой жизненности, есть нечто бесконечно более высокое: это живая красота *души* по сравнению с абстрактной субстанцией, *телесное*, идеальная наличность которого остается в неомраченном виде, когда гибнет красота, однако окаменеваает.

Наконец, последний сюжет из жизни Марии — ее смерть и вознесение ее на небо. Смерть Марии, в которой она вновь обретает прелесть молодости, особенно хорошо изобразил Схорель. Здесь художник придал деве Марии выражение сомнамбулизма, придал смертный облик, окаменелость и внешнюю слепоту с таким оттенком, словно дух, все же просвечивающий через отдельные черты, находится где-то в другом месте и пребывает в блаженстве.

γγ) *В-третьих*, к этому кругу изображения воплощенного бога в жизни, страданиях и прославлении, а равно в жизни его ближних присоединяется теперь *человечество*, *субъективное* сознание, превращающее бога или, конкретнее, моменты его истории в объект его любви; это сознание связано не с каким-нибудь временным содержанием, а с абсолютным. И здесь три стороны, которые можно выделить: это — спокойное *благоговение*, *покаяние* и *обращение*, внутренне и внешне повторяющие историю страданий бога в человеческом образе, а равно, в-третьих, внутреннее *просветление* и блаженство очищения.

Что касается *прежде всего* благоговения как такового, то оно преимущественно доставляет содержание для *молитвенных* обращений. К этим состояниям относятся, с одной стороны, покорность, самоотречение, поиски мира в другом, с другой стороны, это не *просьба*, а *молитва*. Конечно, просьба и молитва тесно между собой связаны, поскольку и молитва может быть просьбой. Однако просьба в собственном смысле хочет чего-то *для себя*, она обращена к тому, кто обладает чем-то для меня существенным, чтобы сделать его по моей просьбе благосклонным ко мне, чтобы смягчить ему сердце, чтобы возбудить его любовь ко мне, другими словами, чтобы вызвать чувство его единения со мной, но то, что я испытываю при просьбе, есть желание чего-то утрачиваемого другим для того, чтобы я это получил; другое существо должно меня любить, чтобы мое самолюбие оказалось удовлетворенным, чтобы была достигнута моя польза, мое благополучие. Я же при этом поступаю только тем, что заключено в признании, что тот, к кому обращены мои мольбы, способен мне доставить желаемое. Но не такова молитва: это — возвышение сердца к абсолютному существу, которое по себе — любовь и ничем не обладает для себя; само благоговение становится удовлетворением, сама просьба — блаженством. В самом деле, хотя молитва и может содержать

просьбу о чем-либо специальном, но все же это специальное не есть то, что, собственно, должно быть выражено, суть ее заключается в уверенности в том, что мы будем услышаны вообще, а не в том, что нас услышат ввиду этой специальной цели, но это есть абсолютное доверие к тому, что бог мне уделит то, что необходимо для моего блага. И в таком понимании молитва есть удовлетворение, наслаждение, яркое чувство и сознание вечной любви, которая не только мерцает, как луч, освещающий образ и данное состояние, но составляет самое это состояние, изображаемое, сущее. В таком состоянии преклонения находится, например, папа Сикст на картине Рафаэля, носящей имя этого папы. Такова же святая Варвара там же; таковы бесчисленные изображения преклонения апостолов и святых, святого Франциска, например в изображении его у подножия креста, здесь вместо скорби Христа, вместо смущения, сомнения, отчаяния апостолов содержанием берется любовь к богу и почитание его, молитва, в нем растворяющаяся. В старинные времена живописи в таком виде преимущественно выставлялись пожилые лица, испытавшие жизнь и страдания, причем они имеют портретное сходство, но это — благоговение души, так что эта молитва является их занятием не в данный момент, а они становятся как бы духовными, святыми лицами: вся их жизнь, мышление, желания и стремления сводятся к благоговению, при всей портретности выражение их лиц не содержит ничего, кроме этой уверенности и умиротворенности любви. Но у немецких и нидерландских мастеров дело обстоит уже иначе. Так, например, сюжетом картины в Кельнском соборе являются пришедшие поклониться волхвы и патроны Кельна, и у последователей Ван-Эйка этот сюжет был излюбленным. Здесь нередко пришедшими поклониться оказываются известные лица, князья, например на знаменитой картине поклонения, находящейся у братьев Буассере (эта картина *выдается* за произведение Ван-Эйка), двое опознаются как король Филипп Бургундский и Карл Смелый. По этим фигурам можно видеть, что они, помимо того, представляют собой еще что-то, что у них есть другие дела, что здесь они словно в воскресенье или в понедельник пришли к обедне, остальную же часть недели или остальную часть дня заняты другими делами. На нидерландских и немецких картинах изображены главным образом дароприимцы, благочестивые рыцари, богобоязненные хозяйки дома со своими сыновьями и дочерьми. Они похожи на Марфу, которая то уходит, то приходит и заботится тоже о посторонних и мирских делах, а не на Марию, избравшую благую часть. Правда, в их благочестии есть искренность и чувство, но не песнь любви наполняет всю их природу, и эта песнь должна была бы сводиться не только к возвышенному настроению, молитве или благодарности за полученное удовлетворение, но составлять их единственную жизнь, как у соловья.

Различие, которое в общих чертах в такого рода картинах следует усматривать между святыми и молящимися, с одной стороны, и благочестивыми членами христианской общины в их реальном отличии, сводится к тому, что молящиеся, в особенности на итальянских картинах, в выражении своего благочестия обнаруживают полную гармонию внешнего и внутреннего. Задушевное настроение как нечто проникновенное проявляется преимущественно в чертах лица, которые не выражают ничего идущего вразрез с сердечными чувствами или отличного от них. Между тем эта гармония не всегда имеется в действительности. Например, плачущее дитя, особенно если оно только что начало плакать, часто своими гримасами заставляет нас смеяться вне зависимости от того, что мы знаем, насколько его страдания не стоят слез, так же более взрослые люди искажают свое лицо, когда они хотят смеяться, потому что черты слишком туги, холодны и тверды, чтобы приспособиться к естественному, ненапряженному смеху или дружеской улыбке. Живопись должна избегать такого несоответствия ощущения и чувственных форм, в которых выражается благочестие, она, насколько возможно, должна выражать гармонию внешнего и внутреннего; в полной мере это удавалось итальянцам, меньше — немцам и нидерландцам, поскольку они воспроизводили портретное сходство.

В виде дальнейшего замечания я хочу прибавить, что это душевное благоговение не должно сводиться к полным страха призывам в состоянии внешней опасности или внешней тревоги, как это рисуется в псалмах и во многих лютеранских церковных песнопениях: «Как олень жаждет водных источников, так душа моя взывает к тебе»; тут душа должна как бы растворяться, хотя и не так умильно, как у монахинь, это должна быть самоотдача души и удовлетворенность этой самоотдачей, умиротворенность, готовность. Ибо красоте романтического идеала несвойственны тревоги веры, взволнованная скорбь души, сомнение и отчаяние, выражающиеся в борьбе и в раздвоении, несвойственна меланхолическая набожность, никогда не знающая, не впала ли она в грех, произошло ли раскаяние и снизошла ли благодать, несвойственна такая покорность, в которой субъект все же не может полностью отречься от себя, что как раз доказывается его страхом. Скорее благоговение может в тоске устремить взоры к небу, хотя более художественно и в большей степени удовлетворяет, если взор устремлен на здесь находящийся, посюсторонний объект преклонения — на Марию, Христа, какого-нибудь святого и т. п. Легко, даже слишком легко, придать картине больший интерес тем, что центральная фигура устремляет взор к небу, к потустороннему, и в наши дни это легкое средство пускается в ход: бог, религия превращаются в основу государства или все доказывается цитатами из библии, вместо того чтобы опираться на смысл действительности. Например, у Гвидо Рени это уже стало манерой пись-

ма — вводить в свои картины такое направление взора и устремленный взгляд. Так, например, мюнхенская картина вознесения Марии заслужила величайшую славу у друзей и знатоков искусства; во всяком случае этот ореол просветления, падение души и освобождение ее в небе, весь вид фигуры, устремляющейся в небо, яркость и красота красок вызывают сильнейшее впечатление. Но мне кажется, что для Марии больше подходит, когда она изображается со свойственной ей любовью и отрадой, со взором, обращенным на младенца; тоска, стремление, взор, направленный к небу, сродни современной сентиментальности.

Вторая сторона связана с проникновением отрицательного момента в духовную благодность любви. Апостолы, святые, мученики отчасти внешне, отчасти только внутренне должны пройти тот же скорбный путь, который до них прошел Христос в истории своих страданий.

До некоторой степени эта скорбь находится на грани искусства, эту границу живопись может быть совсем готова переступить, поскольку она включает в свое содержание ужас и омерзение *телесного* страдания, изнурение и терзания, томление и мучения распятия. Это ей не следует позволять, если она не имеет права выходить из сферы духовного идеала, и не только потому, что некрасиво наглядно изображать для глаза такого рода мучения, или потому, что у нас в настоящее время слабые нервы, а по более глубокой причине, что нет оснований интересоваться этой чувственной стороной. Непосредственным содержанием живописи, которое должно быть прочувствовано и изображено, является жизнь духа, *душа* в ее страданиях любви, а не непосредственные телесные страдания известного лица, скорбь о страданиях других или собственная внутренняя скорбь по поводу своего ничтожества. Твердость мучеников при телесных ужасах есть твердость, которая переносит лишь телесную боль, с точки же зрения духовного идеала душе приходится иметь дело с собой, со своими страданиями, с оскорблением своей любви, внутренним покаянием, печалью, раскаянием и сокрушенностью.

Но и при этой внутренней муке нельзя упускать также и *положительной* стороны. Душа должна удостовериться в объективном и по себе осуществившемся примирении человека с богом и быть озабоченной только тем, чтобы это высшее спасение реализовалось также в ней субъективно. В таком состоянии мы часто видим кающихся, мучеников, монахов; они, убежденные в объективности примирения, то скорбят о всякой отверженной душе, то оказываются сами осуществившими самопожертвование, но со стремлением к тому, чтобы примирение все сызнова свершалось, поэтому они снова и снова накладывают на себя покаяние.

Но здесь можно принять двойную исходную точку. Именно: если с самого начала художником положено в основание веселое свойство характера, свобода, бодрость, решительность, легко

относящиеся к жизни и узам реального мира и умеющие быстро разделяться с разными затруднениями, то с ними скорее обобществляются естественное благородство, грация, веселость, свобода и красота *формы*. Если же предпосылку составляет неподатливый, упрямый, грубый, ограниченный взгляд, то для преодоления нужна твердая сила, чтобы извлечь дух из чувственного и земного и достигнуть религии спасения. Поэтому при такой строптивости вводятся более суровые формы крепости и твердости, виднее и постоянное рубцы ран, которые приходится наносить этому упорству, и красота форм отпадает.

В-третьих, содержанием по себе может служить и положительная сторона примирения — *просветление* из скорби, блаженство, приобретенное через раскаяние, — сюжет, который, правда, легко может ввести в заблуждение.

Таковы главные различия абсолютного духовного идеала согласно существенным элементам содержания романтической живописи; это сюжеты ее наиболее удавшихся, прославленных произведений; эти произведения бессмертны по глубине своей мысли, и если же к этому присоединяется подлинное изображение, то они обнаруживают величайший душевный подъем к одухотворению, наиболее задушевное и проникновенное содержание, какое только может дать художник.

После этого религиозного цикла мы должны упомянуть еще две другие области.

β) Наиболее противоположной религиозной сфере является взятая по себе *природа*, равно бездушная и безбожная, конкретнее, в отношении живописи это природа как *пейзаж*. Мы так представили религиозные сюжеты, что в них выражается *субстанциальная* проникновенность духа, в-себе-бытие любви в абсолюте. Но у проникновенности имеется также еще и другая сторона содержания. Она и в безоговорочно внешнем может найти созвучие с душой и в объективности как таковой усвоить черты, родственные духовному началу. Правда, по своему непосредственному впечатлению холмы, горы, леса, долины, потоки, равнины, сияние солнца, луна, звездное небо и т. п. кажутся просто горами, потоками, сиянием солнца, но, *во-первых*, эти объекты уже сами по себе представляют интерес, поскольку в них раскрывается свободная живость природы, вызывая созвучие у субъекта как у чего-то по себе живого; *во-вторых*, особые явления в объективном мире вносят в душу настроения, соответствующие строю природы. Человек может влиться в эту живость, в эту созвучность души и чувства и, таким образом, быть проникновенным также в отношении природы. Как жители Аркадии толковали о Пане, наводившем страх и ужас во мраке леса, так и определенным душевным состояниям соответствуют различные виды природы в пейзажах, в ее кроткой веселости, благоуханном покое, в ее весенней свежести, ее зимнем оцепенении, утреннем пробуждении, вечером

покое и т. п. Спокойная глубина моря, присутствие бесконечной силы, способной поднимать бури, имеют отношение к душе, и обратно: шум и прилив волн, бушевание пены и падение метущихся волн вызывают в душе родственный отклик. Эту проникновенность живопись включает также в круг своих сюжетов. Поэтому естественные объекты как таковые не должны составлять собственно содержания в их исключительно внешней форме и сопоставлении, так чтобы живопись превратилась в простое подражание, но они должны в воспроизведенных в пейзаже местах выделить и в более живом виде отобразить живость природы, повсюду распростертой, подчеркнуть характерное родство особых состояний этой живости с определенными душевными настроениями; это интимное проникновение и есть прежде всего тот одухотворенный и эмоционально насыщенный момент, благодаря которому природа может стать содержанием живописи не как известная обстановка, а как нечто самостоятельное.

γ) Наконец, *третьим* видом проникновенности является та, которая встречается отчасти у совершенно незначительных объектов, извлекаемых из живого пейзажа, отчасти в сценах человеческой жизни, которые могут нам показаться не только совершенно случайными, но даже низкими и пошлыми. Уже по другому поводу («Эстетика», ч. 1, стр. 208 и сл., ч. II, стр. 219—226)¹ я стремился оправдать художественную сторону такого рода объектов. Что касается живописи, то к предшествующему анализу я хочу еще прибавить следующие замечания.

Живопись имеет дело не только с внутренней субъективностью, но также и с по себе *специализированным* внутренним содержанием. Это внутреннее содержание, поскольку его принципом является своеобразие, не сводится к абсолютному объекту религии; также мало это внутреннее содержание заимствует извне лишь естественную живость, ее определенные пейзажные черты, но оно должно доходить до всего и до всякого, где человек в качестве отдельного лица усматривает свой интерес и где он может находить себе удовлетворение. Уже в изображениях из области религии искусство по мере своего роста все больше вкладывает свое содержание в земное и наличное и придает ему совершенство мирской жизни, так что благодаря искусству элемент чувственного бытия становится центральным, а молитвенный интерес снижается. Ибо и здесь задачей искусства является полностью воплотить это идеальное содержание в действительность, представить в чувственно воспринимаемом виде то, что ускользает от чувств, а также перевести в современную эпоху и очеловечить объекты отдаленной арены прошлого.

На этой ступени теперь содержанием становится задушевная сторона того, на что мы наталкиваемся в текущей жизни, того,

¹ См. Гегель, Соч., т. XII, стр. 153 и сл.; т. XIII, стр. 156—161.

что дано в повседневных обстоятельствах, самых обыденных и мелочных.

αα) Поставим теперь вопрос, что при прочей скудости и безразличии такого рода материала составляет *художественное* содержание в собственном смысле, — это будет та субстанциальная сторона, которая содержится и обозначается в этом материале, это *живость* и радостность самостоятельного бытия вообще при величайшем многообразии своеобразной цели и интереса. Человек неизменно живет в непосредственно наличном; то, что он делает в каждое отдельное мгновение, есть нечто специальное, и верное правило будет заключаться в том, чтобы безоговорочно выполнить и всей душой участвовать в каждом деле, хотя бы это было чем-нибудь совершенно незначительным. Тогда человек и такое частное обстоятельство оказываются неразрывно связанными, кажется, что для этого обстоятельства человек только и существует, причем он вкладывает всю энергию своей индивидуальности. Эта сращенность порождает здесь ту гармонию субъекта со своеобразием его деятельности в его дальнейших состояниях, которая оказывается также проникновенностью и составляет здесь прелесть самостоятельности для себя полного, завершенного и законченного бытия. Таким образом, интерес, который мы извлекаем из подобного рода изображений, находится не в предмете, но в этой живой одушевленности, которая сама независимо от того, где она раскрывается в живом виде, говорит что-то всякому неиспорченному чувству, всякой свободной душе и составляет для нее предмет сочувствия и радости. Поэтому мы не должны портить себе наслаждения, заставляя себя восхищаться произведениями такого рода с точки зрения так называемой *натуральности* и обманчивого подражания природе. Это требование, которое, повидимому, выдвигают такого рода произведения, само есть лишь обман, не знающий надлежащей исходной точки. В самом деле, ведь удивление здесь вызывается лишь чисто внешним сравнением произведения искусства с произведением природы и сводится только к соответствию изображения с ранее уже имевшимся предметом, между тем здесь содержание как таковое и художественный смысл заключаются в восприятии и выполнении соответствия изображаемой вещи *с ней самой*, а сама по себе она есть одушевленная реальность. Согласно принципу обмана можно, например, хвалить портреты Деннера: они действительно являются подражаниями природе, но большей частью не улавливают живого характера как такового, который здесь имеется в виду; в этих портретах все заключается в том, чтобы воспроизвести волосы, морщины — вообще то, что, правда, не сводится к чему-то абстрактно мертвому, но столь же мало составляет живое человеческое лицо.

Если мы далее снижаем себе наслаждение возвышенными рассуждениями о том, что нам такого рода сюжеты представляются пошлыми и недостойными наших высоких мыслей, то опять-таки

мы расцениваем содержание не так, как оно нам предлагается искусством. А именно мы в таких случаях лишь привносим отношение, которое у нас имеется к таким предметам с точки зрения наших потребностей, удовольствий, степени нашего образования и других целей, другими словами, мы расцениваем эти предметы лишь с точки зрения их *внешней целесообразности*, благодаря чему наши потребности становятся живою самоцелью, главным делом, живость же предмета уничтожается, поскольку он по существу кажется лишь предопределенным к тому, чтобы служить простым средством, либо остается для нас совершенно безразличным, поскольку мы не знаем, что с ним делать. Так, например, совсем безразличным нам кажется солнечный луч, падающий через открытую дверь в комнату, в которую мы входим; безразлична местность, которую мы проезжаем, швея, служанка, которых мы видим усердно работающими; мы ведь отдаемся мыслям и интересам, которые лежат в совершенно другой области, таким образом, в этом разговоре с самими собой или в диалоге с другими мы не даем слова тому, что в противоположность собственным мыслям и речам находится перед нами, или уделяем этому самое беглое внимание, не выходящее за пределы абстрактных оценок: «приятно, мило, безобразно» и т. п. Так мы радуемся веселой крестьянской пляске, наблюдая ее мимоходом, или отворачиваемся от нее с презрением, так как мы «враги всего грубого». Такое же впечатление вызывают лица людей, с которыми мы общаемся в повседневной жизни или которые нам случайно встречаются. Здесь неизменно раскрывается наше субъективное настроение и проявляется живая деятельность. Мы испытываем побуждение что-нибудь высказать тому или другому лицу, мы вступаем в сделки, принимаем во внимание, думаем о данном лице то или другое, обсуждаем его связи с тем или иным обстоятельством, которое мы о нем знаем, учитываем это при разговорах, молчим о ком-нибудь, чтобы его не обидеть, не касаемся какой-нибудь темы, чтобы он не почувствовал себя задетым, словом, мы всегда имеем в виду его прошлое, чин, общественное положение, наше обращение или наши общие с ним дела и всегда занимаем какую-нибудь безусловно практическую позицию или находимся в состоянии равнодушия и невнимательной рассеянности.

Искусство же при воспроизведении такой живой действительности радикально меняет нашу точку зрения на нее, при этом оно также отсекает все практические околичности, которые нас обычно связывают с предметом, и противопоставляет его нам в безусловно теоретическом аспекте, а равно заставляет нас перестать быть равнодушными и всецело направляет наше внимание, занятое чем-нибудь другим, на изображаемую сцену, для которой мы, чтобы ею насладиться, должны быть собранными и сосредоточенными. Особенно скульптура с первых же шагов своими идеальными творческими приемами разрушает практическое отношение

к предмету, поскольку ее художественная продукция тотчас обнаруживает, что она не имеет отношения к действительности. Живопись же, с одной стороны, нас всецело вводит в современные условия повседневной, близкой нам действительности, а с другой стороны, обрывает в ней все нити, связывающие ее с потребностями, влечениями, склонностями или отвращением, прикрепляющие нас к этим современным условиям, или отталкивает нас от них и приближает к нам эти предметы как самоцель в их своеобразной живости. Здесь происходит обратное тому, что г-н фон Шлегель, например, в истории Пигмалиона так всецело прозаически изображает, низводя завершенное произведение искусства к обыденной жизни, к моментам субъективной склонности и реального наслаждения; это низведение представляет собой обратное той отдаленности, куда произведение искусства отодвигает предметы по их связи с нашими потребностями и тем самым ставит перед нами свою собственную жизнь в ее проявлении.

ββ) Как искусство в этой сфере вновь приписывает утраченную самостоятельность такому содержанию, которому мы как таковому в его своеобразии ставим препятствия, так, *во-вторых*, оно умеет удержать за собой такие сюжеты, которые своей мимолетностью в действительной жизни не позволяют нам с ними освоиться. Чем больше организованности и соответствующего живого проявления достигает оригинал, тем больше оно уподобляется артисту, игра которого доставляет лишь мгновенные впечатления. С этой точки зрения я уже раньше восхвалял искусство, усматривая его торжество над действительностью в том, что оно в состоянии запечатлевать даже мгновенное. В живописи это замедление мимолетного, с одной стороны, обнаруживается опять-таки в сосредоточенности *мгновенной* живости известных сцен, с другой стороны, магия их созерцания обусловлена их изменчивой мгновенной окраской. Так, например, отряд кавалеристов в своей группировке может ежемгновенно меняться по состоянию каждого отдельного кавалериста. Если бы мы сами были в отряде, то нам пришлось бы заняться совершенно другим делом, а не наблюдать за живостью этих перемен: нам пришлось бы вскакивать на лошадь, соскакивать с нее, раскрывать свою дорожную сумку, есть, пить, отдыхать, распрягать лошадей, поить, кормить их и т. д., или если бы мы были зрителями в повседневной практической жизни, то мы проявили бы совершенно другой интерес: нам захотелось бы узнать, что они делают, откуда они, почему они выступили и т. п. Художник же подкрадывается к самым мгновенным движениям, к самым мимолетным выражениям лица, к самым незначительным оттенкам цветов в этой подвижности и воспроизводит все это ради живости вида, который безвозвратно исчез бы без художника. Естественность изображения опирается в особенности на игру красок, не на краску как таковую, а на степени ее светлоты и темноты, на то, что она выступает или сту-

шевывается, — на эту сторону мы в произведениях искусства обращаем внимания меньше, чем она заслуживает, впервые благодаря искусству мы осознаем ее. Кроме того, художник заимствует у природы данные черты, используя ее преимущества, он входит в детали, он конкретен, стремится к определенности, индивидуализации, причем он сохраняет у своих сюжетов то же своеобразие живого явления в его молниеносных проявлениях, но при этом не выдвигая непосредственных частных, имеющих характер копий, а придает для фантазии такую определенность, в которой вместе с тем остается деятельной всеобщность.

γγ) Чем незначительнее в сравнении с религиозным содержанием предметы, усваиваемые как сюжеты на этой ступени развития живописи, тем больше существенного интереса доставляется здесь как раз *художественным* творчеством, манерой видеть, воспринимать, перерабатывать, умением художника сжиться с совершенно своеобразным кругом своих задач, одухотворением и живой любовью к самому своему выполнению — это составляет и самое содержание. Но то, чем становится сюжет в руках художника, все же не должно быть чем-то иным по сравнению с тем, каков он в действительности и каковым он может быть. Нам только потому кажется, будто мы видим что-то совершенно другое и новое, что мы так детально в самой действительности не всматриваемся в такого рода сцены и их краски. Наоборот, разумеется, к этим обычным предметам присоединяется также нечто новое, а именно: любовь, смысл и дух, душа, которой художник воспринимает эти предметы, усваивает их и вдвухает свое собственное вдохновение как новую жизнь в созидание того, что он творит.

Таковы существенные точки зрения, которые следует принять во внимание в отношении содержания живописи.

б) *Вторая* сторона, о которой мы теперь должны вести речь, относится к ближайшим определениям чувственного *материала*, поскольку он должен воспринять указанное содержание.

а) *Прежде всего* здесь имеет значение *линейная перспектива*. Линейная перспектива оказывается необходимой, поскольку живопись имеет в своем распоряжении только поверхность; живопись не может, подобно барельефу, античной скульптуре, располагать свои фигуры рядом в одном и том же плане, но должна перейти к такому способу изображения, который принужден создавать видимость степени удаления своих предметов по всем пространственным измерениям. В самом деле, живопись в совершенно другой степени по сравнению со скульптурой, пользующейся рельефом, должна раскрывать избранное содержание, ставить его перед глазами в его разнообразном движении и приводить фигуры в многообразную связь с внешней природой пейзажа, строениями, окружающими комнатами и т. д. Что в этом разрезе живопись не может поставить в его действительном удалении согласно реальному методу скульптуры, то она должна заменить видимостью

реальности. Ближайшая задача заключается здесь в том, чтобы *единую* поверхность, которую живопись имеет перед собой, разделить по различным планам, кажущимся удаленными друг от друга, и таким образом она должна добиться противоположности ближайшего плана и отдаленного — заднего; оба плана вступают в связь друг с другом через средний план. В этих различных планах живопись размещает свои предметы. Объекты соответствующим образом уменьшаются, чем дальше они отстоят от глаза, и это уменьшение в самой природе следует математически определенным оптическим законам, точно так же со своей стороны и живопись должна следовать этим правилам, которые в связи с перенесением предметов на поверхность опять-таки получают специфический способ применения. Такова неизбежность так называемой линейной, или математической, перспективы в живописи; впрочем, ее ближайшие правила нам не имеет смысла здесь излагать.

β) *Во-вторых*, предметы не только находятся на известном расстоянии друг от друга, но имеют также различную форму. Эта определенная пространственная граница, благодаря которой каждый объект становится видимым в своем специфическом образе, составляет проблему *рисунка*. Впервые рисунок дает расстояние предметов друг от друга, равно и отдельные формы их. Главный закон рисунка сводится к *точности* в форме и расстоянии, правда, это прежде всего еще не касается духовного выражения, но относится лишь к внешней стороне и поэтому составляет лишь внешнюю предпосылку, однако в особенности у органических форм и у их разнообразных движений эта точность очень затруднительна благодаря сокращениям, которые соответствующим образом здесь применяются. Поскольку оба эти момента относятся исключительно к *образу* и его пространственной полноте, они составляют *пластическую*, скульптурную сторону живописи; искусство, также выражая самый внутренний элемент во внешней форме, не может избежать этой стороны, как с другой точки зрения оно не может на ней остановиться. Так как задачей живописи в собственном смысле является колорит, таким образом, расстояние и форма в подлинной живописной сфере могут добиться своего реального изображения только средствами цветовых оттенков и в этом найти свое разрешение.

γ) Итак, *краска, колорит* — вот что делает художника художником. Правда, мы охотно останавливаемся перед рисунками, главным образом перед эскизами, как перед тем, что по преимуществу носит черты гениальности, но в каком бы богатстве изобретательности и фантазии ни проявлялся непосредственно внутренний дух эскиза из-под покрова образа, кажущегося как бы более прозрачным и легким, все же живопись должна *писать красками*, если она не хочет остаться абстрактной по чувственной стороне в живой индивидуальности и раздельности своих сюжетов. Разумеется, этим самым никак нельзя оспаривать большой цен-

ности рисунков и в особенности рисунков руки великих художников, например Рафаэля и Альбрехта Дюрера. Наоборот, в своей области именно рисунки представляют исключительный интерес, ведь тут можно созерцать чудо, как весь дух непосредственно воплощается в движение руки, которая с величайшей легкостью, без пробы в моментальном творчестве выражает все, что находится в душе художника. Так, например, рисунки Дюрера на полях молитвенника в Мюнхенской библиотеке отличаются одухотворенностью и свободой, не поддающимися описанию; здесь совпадают замысел и выполнение, между тем у картин нельзя отделаться от представления, что здесь завершение было достигнуто после многочисленных переделок, непрерывных усовершенствований и поправок.

При всем том только живопись употреблением красок доводит полноту одухотворенности до ее действительно живого воплощения. Но не все школы живописи достигли одинаковой высоты в искусстве колорита. Удивительно, что почти только одни венецианцы и преимущественно нидерландцы стали совершенными мастерами по колориту. И те и другие жили у моря, и те и другие жили в низменной местности, покрытой болотами, водой, изрезанной каналами. У голландцев совершенство колорита может быть объяснено тем, что они при неизменно туманном горизонте имели перед собой неизменно представление серого фона, и этот мрак побуждал их изучить цвета во всех их действиях и разнообразии освещения, отражения, бликов и т. д., выдвигать их на первый план и в этом как раз усматривать главную задачу своего искусства. В сравнении с венецианцами и голландцами живопись других итальянцев, за исключением Корреджо и немногих других, представляется сухой, лишенной сочности, холодной и неживой.

Конкретнее по вопросу о колорите можно выделить следующие пункты как важнейшие.

а) *Во-первых*, абстрактную основу всякого колорита — *светлое и темное*. Если пустить в ход эту противоположность и ее последующие звенья как таковые без дальнейших оттенков цвета, то таким образом выявятся лишь противоположности белого как света и черного как тени, а равно переходы и нюансы, из которых складывается рисунок, причем они входят в собственно пластический элемент формы и выявляют повышение, понижение, закругление, отдаленность предметов. По этому поводу мы здесь кстати можем упомянуть об искусстве гравирования по меди, которое имеет дело только со светлым и темным как таковыми. В этом весьма ценном искусстве, когда оно находится на должной высоте, кроме бесконечной старательности и заботливой трудоспособности, соединяются одухотворенность и польза в связи с возможностью широкого размножения, которое доступно также книгопечатанию. Но гравирование на меди не должно ограничиваться только светом и тенью, как это бывает на рисунке, а оно

в своем теперешнем состоянии стремится в особенности конкурировать с живописью и, помимо света и тьмы, обусловливаемых освещением, изобразить также те отличия большей светлоты или темноты, которые вызываются локальным цветом, так, например, в эстампе при том же освещении можно сделать заметной разницу между белокурыми и темными волосами.

В живописи, как сказано, свет и тьма составляют лишь основу, хотя эта основа имеет громадное значение. В самом деле, только это определяет выступание вперед и удаление назад, закругление, вообще настоящее проявление формы как формы чувственной — то, что называется *моделировкой*. Мастера колорита доводят в этом отношении этот процесс до самой крайней противоположности наиболее яркого света и мрачной тени и только таким образом достигают значительного эффекта. Но им разрешается эта противоположность, поскольку она дана не в жестком виде, другими словами, поскольку она сопровождается богатой игрой переходов и промежуточных ступеней, которые все приводят в известную связь и определенный поток и доходят до самых тонких деталей. Если такие противоположности отсутствуют, то целое кажется плоским именно потому, что лишь разница между более светлым или более темным дает возможность отдельным частям выделиться, другим ступеваться. В особенности в богатых композициях и при значительной удаленности изображаемых предметов друг от друга необходимо доходить до самой глубины тьмы, чтобы иметь обширную градацию для света и тени.

Что же касается детальной определенности света и тени, то это по преимуществу зависит от манеры *освещения*, принятой художником. Дневной и утренний свет, полуденный и вечерний, солнечный или лунный, ясное и облачное небо, освещение при грозе, освещение свечами, замкнутый, врывающийся или равномерно распространяющийся свет, различные способы освещения обуславливают в данном случае разнообразнейшие отличия. В каком-нибудь большом общественном деле, в каком-нибудь по себе ясном положении вещей при бодрствующем сознании внешний свет имеет скорее побочное значение, и лучше всего художнику пользоваться обычным дневным освещением, если требование драматической живости, желание выделить определенные фигуры и группы и отодвинуть назад другие не вызывают необходимости необычного освещения, которое более благоприятно для такого рода различий. Поэтому более старое поколение великих художников мало пользовалось контрастами, вообще нарочито специальными приемами, такими, как освещение, и они были правы, потому что их целью скорее было духовное как таковое, нежели эффект чувственных способов проявления, и при преобладании внутренней жизни и значительности содержания они могли обходиться без этой неизменно более или менее внешней стороны. Наоборот, в пейзажах и незначительных обыденных сюжетах

освещение приобретает совершенно особую важность. Здесь уместны большие художественные, зачастую также искусственные магические эффекты. Так, например, в пейзаже смелые контрасты больших масс света и сильно наложенных теней могут вызвать прекрасное впечатление, но также и выродиться в манерность. Наоборот, в этой области по преимуществу световые отражения, сияния и отблески, удивительное эхо света, вызывающее особенно живую игру света и тьмы, требуют как от художника, так и от зрителя основательного и постоянного изучения; при этом освещение, которое принял художник внешне или внутренне в своей концепции, само может быть лишь мимолетной и изменчивой видимостью. Но, сколь бы внезапным и необычным ни было освещение, которого придерживается художник, все же он даже при самом подвижном действии должен заботиться о том, чтобы целое в этом многообразии не делалось беспокойным, колеблющимся, спутанным, но оставалось бы ясным и согласованным.

ββ) В соответствии с этим, как уже было указано мной выше, живопись не должна выражать свет и тьму в их голой абстрактности, но в оттенках цветов. Свет и тень должны быть окрашены. Поэтому, *во-вторых*, нам следует проанализировать цвет как таковой.

Первый пункт здесь опять-таки прежде всего касается *яркости* и *темноты* цветов по отношению друг к другу, поскольку в своем взаимодействии они сами проявляются как яркость и темнота, друг друга устраняют или стесняют и вредят друг другу. Так, например, красное и еще больше желтое при одинаковой интенсивности само по себе светлее синего. Это объясняется природой различных цветов как таковых, этот вопрос недавно был правильно освещен Гёте. А именно: в *синем* основу составляет *темное*, которое кажется синим, когда оно действует через более светлую, но не вполне прозрачную среду. Небо, например, темное, на самых высоких горах оно становится все чернее, сквозь прозрачную, но все же тусклую среду, каков, например, воздух атмосферы низко расположенных долин, оно кажется синим и тем светлее, чем менее прозрачным является воздух. Наоборот, у *желтого* цвета само по себе *светлое* действует через тусклую среду, через которую просвечивает светлое. Такой тусклой средой является, например, дым; если на него смотреть, когда он на фоне черного цвета, через него просвечивающего, он кажется синеватым, на фоне же светлого — желтоватым и красноватым. Собственно *красный* цвет есть деятельный, царственный, конкретный цвет, в нем синее и желтое пронизывают друг друга, составляя по себе противоположность; *зеленое* также можно рассматривать как такое соединение, но не в виде конкретного единства, а как простое, погасшее различие, как насыщенную, спокойную нейтральность. Эти цвета — самые чистые, простые и первоначаль-

ные, *основные цвета*. Поэтому в том, как их употребляли старинные мастера, можно найти символический смысл. В особенности в употреблении синего и красного цветов. Синее соответствует тому, что является более кротким, преисполненным смысла, тихим, соответствует взгляду, исполненному чувства, поскольку синева имеет принципом темное, не представляющее сопротивления, в то время как светлое скорее составляет сопротивляющееся начало, созидательное, живое, бодрое; красный цвет представляет мужское, господствующее, царское начало; зеленый — индифферентное, нейтральное. Согласно этой символике дева Мария, например, там, где она изображена сидящей на троне, как небесная царица, обыкновенно одета в красную мантию, а где она является в виде матери, она изображается в синей мантии.

Все остальные бесконечно многообразные цвета приходится рассматривать как простые видоизменения, в которых следует усматривать известный оттенок указанных основных цветов. В этом смысле, например, ни один художник не назовет фиолетовое цветом. В своем взаимоотношении все эти цвета сами в их воздействии друг на друга светлее и темнее; это обстоятельство художник по существу должен принять во внимание, чтобы не ошибиться в надлежащем тоне, который он в каждом отдельном месте придает для моделировки, для удаленности предметов. Именно тут обозначается совершенно особая трудность. Например, на лице губы красные, брови темные, черные, коричневые, если же они и светлорусые, то в этом своем цвете они все же темнее губ, также щеки своим красным цветом светлее по окраске, чем нос, если основной цвет желтоватый, коричневатый, зеленоватый. Эти части по своему локальному цвету могут быть окрашены светлее и сильнее, чем это им свойственно по моделировке. Подобные части в скульптуре и даже в рисунке всецело изображаются светом и тенью в отношении формы и освещения. Между тем художник должен их взять в их локальном цвете, разрушающем эту связь. Еще в большей степени это наблюдается в удаленных друг от друга предметах. Для обычного чувственного взгляда суд над ними произносится рассудком, который в отношении вещей учитывает их отдаленность и форму и т. д. не только по впечатлениям от цветов, но исходя еще и из совершенно иных обстоятельств. В живописи же имеется только цвет, который в качестве простого цвета может повредить тому, что свет и тьма требуют как таковые. Здесь искусство художника сводится к разрешению подобного противоречия и к такому размещению цветов, при котором они не повредили бы друг другу ни по своему локальному цвету моделировки, ни в иных отношениях. Только в том случае, если будут приняты во внимание оба условия, реальная форма и цвет предметов обнаружатся в их завершенном виде. С каким искусством изображали, например, голландские мастера блистательные атласные одеяния со всеми их разнообразными

оттенками и градациями тени в складках и т. п., блеск серебра, золота, меди, сосудов, покрытых глазурью, бархата и т. п., а также с каким искусством Ван-Эйк изобразил сияние драгоценных камней, золотых галунов, драгоценностей и т. п. Краски, при помощи которых, например, изображен блеск золота, не заключают в себе ничего металлического: если посмотреть на них вблизи, то это простая желтая краска; взятая по себе, она имеет мало блеска; все впечатление, с одной стороны, зависит от выделения формы, с другой стороны, от того соседства, в котором оказывается каждый отдельный оттенок краски.

Дальнейший, *второй* вопрос касается *гармонии* красок.

Выше я уже заметил, что цвета составляют совокупность, расчленяющуюся по своему естественному составу. В этой полноте они и должны проявиться; при этом ни один основной цвет не должен отсутствовать совсем, ведь в противном случае в чем-то будет нарушен смысл полноты. В отношении этой системы цветов полное удовлетворение в особенности доставляют старые итальянские и нидерландские мастера, в их картинах мы находим синий, желтый, красный и зеленый цвета. Такая полнота составляет основу гармонии. Далее цвета должны быть распределены так, чтобы для глаза имели место как их живописная противоположность, так и опосредствование и растворение этой противоположности, а тем самым покой и примирение. Отчасти способ размещения, отчасти степень интенсивности каждой краски обуславливают подобную силу противоположности и спокойствия опосредствования. В старинной живописи особенно нидерландские мастера употребляли основные краски в их чистом виде и в их естественном блеске, таким образом, гармония затрудняется в силу обострения противоположностей, но, когда она достигнута, это удовлетворяет глаз. Однако при этой определенности и силе краски характер предметов, а равно сила выражения также оказываются определеннее и проще. В этом, вместе с тем, заключается более высокая гармония колорита с содержанием. Например, главные лица должны отличаться такими цветами, которые бросаются в глаза, и по своему характеру, по всей своей осанке и выразительности должны казаться более величественными, чем второстепенные лица, которым подходят только смешанные цвета. В пейзажной живописи такие противоположности чистых основных цветов проступают в меньшей степени, в сценах же, в которых лица составляют главный элемент, а в особенности одежда занимает большую часть всей поверхности, эти более простые краски оказываются уместными. При таких условиях возникают сцены из духовного мира, где неорганический элемент, окружающая природа должна проявляться в более абстрактном виде, т. е. не в своей естественной завершенности и изолированном воздействии, и где разнообразие красок пейзажа в их богатой оттенками пестроте менее уместно. В общем пейзаж для оформления

сцен с людьми не так безусловно уместен, как комната, как вообще нечто архитектурное, ибо эпизоды, разыгрывающиеся на воле, в целом обычно оказываются не теми действиями, в которых воплощается все внутреннее содержание как нечто существенное. Если же человек показан в природе, то ее значение сводится к тому, чтобы составлять простое окружение. Как сказано, в такого рода изображениях свое надлежащее место преимущественно получают основные цвета. Но нужна смелость и сила, чтобы пользоваться этими цветами. Слащавые, неопределенные, миловидные лица сюда не подходят; такое мягкое выражение, такая расплывчатость лиц, которые со времени Менгса привыкли считать чем-то идеальным, были бы совсем убиты определенными красками. В новейшее время у нас по преимуществу вошли в моду невыразительные, мягкие черты лица при претенциозных позах, отличающихся грациозностью или долженствующих быть простыми и грандиозными и т. д. Эта незначительность со стороны внутреннего духовного характера приводит при таких обстоятельствах к невыразительности колорита и тону окраски, так что все цвета оказываются какими-то неприметными, обессиленными и выдохшимися, таким образом, ничего толком не получается, ни один цвет, правда, не забывает другого, но и не выделяет. Конечно, тут есть гармония цветов и нередко очень сладкая и убаюкивающая, миловидная, но при всем том незначительная. Нечто подобное сказано Гёте в его примечаниях к переводу «Опыта о живописи» Дидро: «Нет оснований предполагать, будто легче добиться гармоничности у слабого колорита, нежели у сильного; но действительно если колорит отличается силой, если краски кажутся живыми, то и глаз гораздо живее воспринимает гармонию и дисгармонию; если же краски ослабляются, если в картине пользуются то яркими, то смешанными, то грязными цветами, то в самом деле никто не может понять, созерцает ли он гармонический образ или образ лишен гармонии; во всяком случае здесь можно сказать, что образ этот невыразительный, что он незначительный».

Однако отнюдь не все в колорите определяется гармонией цветов, но, *в-третьих*, должны присоединиться еще многие другие моменты, чтобы достигнуть завершенности. С этой точки зрения я хочу здесь коснуться только так называемой *воздушной перспективы, телесности*, и, наконец, *магии колорита*.

Линейная перспектива относится лишь к различиям величины, обусловливаемым контурами предметов в их меньшем или большем удалении от глаза. Однако это изменение и уменьшение образа не есть единственное, что подлежит воспроизведению со стороны живописи. Ведь в действительности все окрашивается разными красками благодаря воздушной атмосфере, находящейся между предметами, даже между различными их частями. Этот притупляющийся расстоянием цветной тон и составляет *воздушную перспективу*, вследствие которой предметы изменяются от-

части в отношении их очертаний, отчасти с точки зрения их яркости и темноты и других оттенков. Обыкновенно считают, что то, что находится на переднем плане, ближе всего к зрителю, есть вместе с тем самое яркое, а задний фон — более темное, в действительности же дело обстоит иначе. Передний план одновременно и самый темный и самый светлый, другими словами, контраст света и тени вблизи воздействует всего сильнее и контуры оказываются всего определеннее; напротив, чем дальше объекты отстоят от глаза, тем бесцветнее, неопределеннее они становятся по своей форме, причем противоположность света и тени все более и более сглаживается, пока вообще целое не исчезает в чем-то светлосером. Но тут различие освещения вызывает разнообразные отклонения. Воздушная перспектива имеет величайшее значение, в особенности в пейзажной живописи, но и во всех других картинах, изображающих широкие пространства, великие мастера колорита и здесь достигли изумительных эффектов.

Но и это является *вторым* моментом; самое трудное в расцветке, как бы идеал ее, вершину колорита составляет *телесность*, цветной тон человеческого тела, чудесным образом соединяющий в себе все цвета, без того чтобы тот или иной цвет выделялся самостоятельно. Юношеский здоровый румянец на щеках представляет собой, правда, чистый кармин без всякого отклонения в синий, фиолетовый или желтый цвет, но этот румянец сам по себе есть лишь налет или, скорее, проблеск, который кажется проступающим изнутри и незаметно теряющимся в остальном телесном цвете. Этот же последний есть сочетание всех основных цветов. Сквозь прозрачную желтизну кожи просвечивает красный цвет артерий, синева вен, и к этому светлому и темному и другим многообразным отблескам и отражениям присоединяются еще серые, коричневатые, даже зеленоватые, тона, которые при первом взгляде кажутся нам в высшей степени ненатуральными и все же вполне законны и вызывают надлежащий эффект. При том это взаимопроникновение оттенков вовсе лишено блеска, т. е. не обнаруживает здесь никакого отблеска чего-нибудь другого, но одушевлено и оживотворено изнутри. Это просвечивание изнутри воспроизводится с величайшей трудностью. Его можно сравнить с озером при вечерней заре, в котором мы созерцаем образы, им отражаемые, и, вместе с тем, видим ясную глубину и особенность воды. Что же касается цвета металла, то он блестит и отображает, драгоценные камни действительно прозрачны, действительно сияют, но здесь нет просвечивающего взаимопроникновения цветов, какое наблюдается у тела, таков и атлас, блестящие шелковые ткани и т. п. Кожа животных, волосы или оперение, шерсть и т. п. также имеют разнообразную окраску, но все же в определенных частях их цвет более непосредственный, самостоятельный, так что многообразие скорее представляет результат различных поверхно-

стей и планов, незначительных точек и линий разного цвета, чем взаимопроникновения, как у тела. Ближе всего к телу стоит игра красок прозрачного винограда и удивительно нежные оттенки цветов у розы. Но и этот цвет не достигает видимости внутренней одушевленности, которая свойственна цвету тела; лишенное блеска душевное благоухание цвета тела представляет наибольшую трудность, какая только известна живописи. Ведь эта внутренняя, субъективная сторона жизненной стихии должна отобразиться на поверхности не как нечто нанесенное, не как материальная краска, не как штрихи, точки и т. д., но как по себе живое целое, — это есть нечто прозрачно глубокое, подобно синеве неба, которая не должна представлять для глаза оказывающую сопротивление плоскость, но такую, в которую мы могли бы погрузиться. Еще Дидро в статье о живописи, переведенной Гёте, говорит по этому поводу: «Кто достиг чувства тела, тот зашел далеко, остальное ничто по сравнению с этим. Тысячи художников умерли, не почувствовав тела, другие тысячи умрут, не достигнув этого чувства».

Что касается материала, при помощи которого может быть изображена эта лишенная блеска живопись тела, то только масляная краска оказалась для этого вполне пригодной. Менее всего пригодна мозаика для того, чтобы воспроизвести это взаимное проникновение красок; правда, она себя зарекомендовала своею прочностью, но, поскольку она должна воспроизвести нюансы цвета при помощи расположенных рядом различно окрашенных стеклянных штифтиков или камешков, мозаика не может вызвать впечатления подвижного слияния, идеального взаимопроникновения цветов. Далее идет фресковая живопись и темпера. Но в фресковой живописи краски, нанесенные на сырую известку, слишком быстро поглощаются, так что, с одной стороны, нужна величайшая ловкость и твердость кисти, с другой стороны, здесь приходится действовать большими, расположенными рядом мазками, а так как они быстро высыхают, то не допускают более тонких переходов. То же самое нужно сказать о живописи при помощи темперы, правда, эти краски можно довести до большой внутренней ясности и хорошего блеска, но, вследствие того что они также быстро высыхают, они менее пригодны для слияния и переходов и скорее заставляют прибегать к рисованию при помощи штрихов. Масляная же краска допускает не только нежные, тончайшие нюансы и слияния, благодаря чему переходы делаются столь незаметными, что нельзя сказать, где начинается один цвет и где он кончается, но краска при правильном смешении и правильном накладывании ее достигает блеска драгоценных камней и благодаря различию непрозрачной грунтовой краски и лазури она может воспроизвести взаимное просвечивание разнообразных слоев красок в большей степени, чем при рисовании темперой.

Наконец, *третий* момент, который мы должны упомянуть, касается благоухания, *магии* действия колорита. Это волшебство игры красок проявляется главным образом только там, где испарилась субстанциальная, духовная сторона предметов и духовность входит в восприятие и обработку колорита. Вообще можно сказать: магия заключается в употреблении всех красок так, чтобы обнаружилась независимая от объекта игра отражений, составляющая вершину колорита; взаимопроникновение красок, отражение рефлексов, которое переливается в других отражениях, такое тонкое, беглое, духовное, что здесь начинается переход в музыку. После моделировки здесь необходимо мастерство в передаче светотеней, в чем среди итальянцев прославились уже Леонардо да Винчи и, прежде всего, Корреджо. Они добились изображения глубочайших теней, которые, однако, сами оказываются прозрачными и путем незаметных переходов доходят до самого яркого света. Благодаря этому появляется изображение совершенной округлости, нет ничего жесткого, нет границ, всюду постепенный переход. Свет и тень не действуют непосредственно лишь как свет или тень, но они просвечивают друг через друга как сила, изнутри проникающая через внешнее. То же самое можно сказать об использовании красок, в чем и голландцы были величайшими мастерами. Благодаря этой идеальности, этому взаимопроникновению, этому наслоению рефлексов и оттенков цвета, благодаря этой изменчивости и беглости переходов раскрывается видимость одушевления над целым изображением при ясности, блеске, глубине, при мягком и нежном сиянии цветов. Это составляет магию колорита и является индивидуальной стороной творчества художника, такой художник — волшебник.

γγ) Это приводит нас к последнему пункту, который я хочу еще вкратце рассмотреть.

Своей отправной точкой мы взяли линейную перспективу, затем перешли к рисунку и, наконец, рассмотрели краски, *прежде всего* свет и тень по отношению к моделировке, *во-вторых*, *самую краску* и именно как связь относительной яркости и темноты красок друг к другу, а далее, как гармонию, воздушную перспективу, телесность и магию колорита, наконец, *третья* сторона сводится к творческой *субъективной* сфере художника, раскрывающейся в созидании колорита.

Обычно полагают, что живопись может действовать по совершенно определенным правилам. Но это свойственно лишь линейной перспективе как вполне геометрической науке, хотя даже здесь правило не должно руководить в качестве абстрактного правила, если оно не хочет нарушать живописного момента в собственном смысле. Второе — рисунок, он еще меньше, чем перспектива, поддается всецело сведению к всеобщим законам, наименее же это пристало колориту. Чувство красок должно быть художественным качеством, специфической способностью видеть и представ-

лять себе оттенки существующих цветов, должно являться существенной стороной репродуктивной силы воображения и изобретательности. Ради этой субъективности колорита, в которой художник созерцает свой мир и которая, вместе с тем, сохраняет свой продуктивный характер, большое разнообразие колорита не есть простой произвол и капризная манера расцветки, которая не такова в природе вещей, но соответствует самой действительности. Так, например, Гёте в своем произведении «Поэзия и правда» приводит следующий относящийся сюда пример: «Когда я (после одного посещения Дрезденской галереи) вернулся отобедать к своему сапожнику (у такого сапожника он по причуде поселился), я не поверил своим глазам: мне показалось, что передо мной картина Остаде, и настолько совершенная, что ее, безусловно, следовало бы поместить в картинную галерею. Положение предметов, свет, тени, коричневатый оттенок целого — вообще все, чему мы удивляемся в картинах этого художника, я здесь видел в действительности. Здесь я впервые со всею отчетливостью заметил этот дар, которым я впоследствии пользовался более сознательно, именно созерцая природу глазами того или иного художника, произведениями которого я в данный момент особенно интересовался. Эта способность доставила мне много удовольствия, но в то же время она увеличила во мне потребность время от времени ревностно браться за развитие таланта, в котором природа, по-видимому, мне отказала». Преимущественно это своеобразие колорита дает себя чувствовать при изображении человеческого тела даже независимо от всех особенностей освещения, возраста, пола, положения, национальности, аффектов и т. д. С другой стороны, это — изображение картин повседневной жизни, которая протекает вне домов или в домах, в кабаках, церквях и т. п., и также природы, пейзажей — богатство предметов и красок пейзажей так или иначе побуждает всякого художника попытаться усвоить здесь проявляющуюся многообразную игру образов, воспроизвести и творчески ее запечатлеть согласно своему созерцанию, опыту и силе воображения.

с) Что касается особых точек зрения, которые реализуются в живописи, то мы, *во-первых*, рассмотрели содержание, *во-вторых*, чувственный материал, в который может воплотиться это содержание. Наконец, *в-третьих*, нам остается установить способ, каким автор художественно схватывает и изображает свое содержание в соответствии с этим определенным чувственным элементом. Широкий круг вопросов, который здесь открывается нашему наблюдению, мы можем расчленить следующим образом.

Во-первых, это более общие отличительные особенности *концепции*, которые мы разграничиваем и которые мы должны рассмотреть в развитии их все прогрессирующей жизненности.

Во-вторых, мы должны заняться более определенными моментами, которые в пределах данных форм восприятия касаются

художественной *композиции* в собственном смысле, художественных мотивов схватываемых *сцен* и их *группировки*.

В-третьих, бросим взгляд на способ *характеристики*, вытекающий из различия как объектов, так и концепций.

а) Прежде всего, что касается наиболее общих форм художественных замыслов, то они вытекают отчасти из самого содержания, подлежащего изображению, отчасти из поступательной дифференциации искусства, искусство не сразу раскрывает все богатство, содержащееся в известном предмете, но достигает полной жизненности, лишь пройдя разнообразные ступени и переходы.

аа) Первая позиция, которую занимает живопись в этом отношении, обнаруживает, что живопись возникла из скульптуры и архитектуры, примыкая к этим искусствам по общему характеру *всего своего* способа рассмотрения. Это большей частью наблюдается в тех случаях, когда художник сосредоточивается на отдельных образах, которые он выставляет не в живой определенности по себе многообразных условий, но в простом самодовлеющем покое. Из различных указанных мною сюжетов, свойственных живописи, сюда главным образом подходят религиозные — Христос, отдельные апостолы и святые. Ведь такие образы должны быть способны к тому, чтобы содержать в себе достаточно значительности в своей обособленности, должны заключать известную полноту и составлять для сознания субстанциальный предмет почитания и любви. Преимущественно в старом искусстве мы находим изображенными в таком виде Христа или святых, взятых изолированно, без определенной ситуации и окружения природы. Если к этому присоединяется среда, то она сводится главным образом к архитектурным украшениям, в особенности к готическим, как это обычно наблюдается у старых нидерландских мастеров и мастеров Верхней Германии. Будучи связана с архитектурой, живопись украшает здесь столбы и арки, располагая порой между ними несколько подобных фигур, например подряд двенадцать апостолов; тут живопись еще не достигает жизненности позднейшего искусства, образы сохраняют здесь отчасти еще более неподвижный, скульптурный характер искусства ваяния, отчасти вообще они сохраняют скульптурный тип, свойственный, например, византийской живописи. Для таких отдельных фигур без всякого окружения или при архитектурном только оформлении скорее подходит более строгая простота краски и более яркая отчетливость ее. Поэтому старые мастера сохраняли одноцветный золотой фон вместо богатства окружающей природы, этому фону противостояли краски одеяний, которые должны как бы перебить его, и поэтому они решительнее, ярче по сравнению с красками, которые мы находим в эпоху расцвета живописи, как и без того варвары вообще находят удовольствие в простых ярких красках — красной, синей и т. д.

К этому первому способу понимания относятся в большей части чудотворные образа. Как с чем-то отупляющим, человек вступает с ними лишь в бессмысленное отношение, равнодушное к эстетической стороне предмета, так что они не становятся более близкими и приятными для сознания путем человеческой жизненности и красоты; и наиболее почитаемые с религиозной точки зрения образа бывают с художественной стороны как раз самыми плохими.

Если же такие отдельные фигуры не составляют предмета почитания или интереса как нечто по себе готовое и законченное в целях изображения полноты личности, то такое изображение в духе скульптурного замысла не имеет смысла. Так, например, портреты интересны своей индивидуальностью для знакомых данного лица; когда же эти лица забыты или не известны, то оживает особый интерес в связи с изображаемым действием или условиями, обнаруживающими определенный характер; это совсем другой интерес, нежели при простейшем способе понимания. Большие портреты, когда они стоят перед нами во всей своей живости, благодаря всем средствам, примененным искусством, выделяются, выступают из своих рам при такой *полноте* самого бытия. Так, например, в портретах Ван-Дейка рамы мне кажутся вратами вселенной, через которые входит человек, в особенности если фигура расположена не совсем *en face*, но обращена несколько в сторону. Поэтому если лица не представляют собой чего-либо законченного и готового, подобно святым, ангелам и т. п. и если они могут заинтересовать только определенностью известной ситуации, каким-нибудь одним моментом, особым действием, то неуместно воспроизводить их как самостоятельные фигуры. Таковы, например, четыре головы, бюсты — последняя работа Кюгельхена в Дрездене: Христос, Иоанн Креститель, евангелист Иоанн и блудный сын. Что касается Христа и евангелиста Иоанна, то, когда я на них смотрел, меня удовлетворил их замысел. Но Иоанн Креститель и во всяком случае блудный сын не представились мне настолько самодовлеющими, чтобы доставляло удовлетворение созерцать их в таком виде, как бюсты. Здесь, наоборот, необходимо придать этим фигурам деятельность и действия или, во всяком случае, поставить их в такие условия, благодаря которым они в живой связи со своим внешним окружением получили бы характерные черты индивидуальности законченного в себе целого. У Кюгельхена голова блудного сына, правда, очень хорошо выражает боль, глубокое раскаяние и подавленность, но то, что это должно быть раскаяние именно *блудного сына*, намечено только изображением очень маленького стада свиней на заднем плане. Вместо этого символического указания мы должны были бы созерцать его среди стада свиней или в другой сцене из его жизни. Ведь у блудного сына нет какой-нибудь самостоятельной, целостной личности, и он существует для

нас только в известном ряде положений, в которых его описывает рассказ, всякое другое изображение будет простой аллегорией. Он должен быть нам представлен в конкретной действительности, как он покидает отчий дом, или в своем бедственном положении, в своем раскаянии, при своем возвращении. В таком же виде эти свиньи на заднем плане немногим лучше, чем записка с обозначением названия.

ββ) Вообще, поскольку живопись должна иметь своим содержанием безусловное своеобразие субъективной, внутренней жизни, она еще менее, чем скульптура, может останавливаться на субстанциональном, лишенном ситуации покое как таковом, на исключительно субстанциональной концепции характера, но должна поступиться этой самостоятельностью и стараться изобразить свое содержание в определенной ситуации, многообразии, различии характеров и образов в их отношении друг к другу, равно воспроизвести их внешнюю обстановку. Прогресс живописи, благодаря которому она только и выполняет свое специальное назначение, сводится к необходимости откинуть исключительно традиционные, статические типы, откинуть архитектурную установку и оформление фигур, откинуть концепции в духе скульптуры, освободиться от того, что покоится, что недействительно, искать живое человеческое выражение, характерную индивидуальность, вкладывать всякое содержание в субъективное своеобразие и пестроту его внешнего выражения. Поэтому живописи более, чем какому-нибудь другому изобразительному искусству, не только разрешается, но и вменяется в обязанность стремиться к *драматической* жизненности, так чтобы группировка ее фигур показывала деятельность в определенной ситуации.

γγ) С этим проникновением в завершенную жизненность бытия и драматическое движение условий и характеров связано, *в-третьих*, все возрастающее значение, которое в замысле и выполнении приписывается своеобразию и полноте жизни колорита всех предметов, поскольку острое жизненного характера в живописи может быть выражено только посредством краски. Однако эта магия отблесков в конце концов может приобрести такое первенствующее значение, что рядом с ней перестает быть интересным содержание изображения, и тем самым живопись в чистом аромате и волшебстве своих тонов, в их противоположности, переплетении и играющей гармонии в такой же степени начинает приближаться к музыке, как скульптура в дальнейшем развитии рельефа начинает приближаться к живописи.

β) Ближайшее, к чему мы должны теперь перейти, касается особых определений, которым в своих произведениях должен следовать живописный способ *композиций*; он сводится к изображению определенной ситуации и ближайших мотивов с помощью сочетания и группировки различных образов или объектов природы для самого по себе замкнутого целого.

αα) Главное требование, которое мы можем поставить во главу угла, сводится к удачному выбору *ситуации*, подходящей для живописи.

Здесь в особенности открывается необозримое поле для изобретательности художника, начиная с простейшей ситуации незначительного предмета вроде букета цветов или стакана вина, окруженного тарелками, хлебом и разными фруктами, и кончая богатыми композициями больших общественных событий, основных действий и событий государственного значения, коронаций, битв и страшного суда, в котором совместно выступают бог-отец, Христос, апостолы, небесное воинство и все человечество, небо, земля и преисподняя.

Что касается ближайшей проблемы, то в этом отношении нужно определенное отграничить *живописный* элемент в собственном смысле от того, что *свойственно скульптуре*, с другой стороны, от *поэтического* элемента в том виде, в каком его может вполне выразить только поэзия.

Как мы уже видели выше, существенное отличие живописной ситуации от ситуации, *свойственной скульптуре*, заключается в том, что назначение скульптуры по преимуществу сводится к тому, чтобы изображать нечто самостоятельно по себе покоящееся, свободное от конфликтов, в безмятежных состояниях, основной чертой которых не является определенность; только в рельефе скульптура преимущественно переходит к группировкам, к эпическому раскрытию образов, к изображению более оживленных действий, в основе которых лежит коллизия; наоборот, живопись со своей стороны по своему специфическому назначению начинается лишь там, где она освобождается от безотносительной самостоятельности своих фигур и от недостатка определенности в ситуации, чтобы вступить в живое движение человеческих состояний, страстей, конфликтов, поступков в их неизменной связи с внешним окружением, начинается лишь тогда, когда она оказывается в состоянии при восприятии пейзажной живописи сохранить ту же определенность специальной ситуации и ее живейшего своеобразия. Поэтому мы уже с самого начала выдвигаем по отношению к живописи требование, чтобы она изображение характеров, души, внутренней жизни воспроизводила не так, как этот внутренний мир непосредственно распознается в его внешней форме, но чтобы она развивала и выражала то, чем этот мир оказывается в своих *действиях*.

Последний момент по преимуществу ставит живопись в ближайшую связь с *поэзией*. В этом отношении у обоих искусств отчасти имеются преимущества, отчасти — недостатки. Живопись не может представить развитие известной ситуации, случая, действия так, как это делает поэзия или музыка, — в *последовательности* изменений, но стремится охватить лишь *один* момент времени. Отсюда вытекает совершенно простое соображение, что

именно через этот момент надлежит изображать ситуацию или действие в целом, ее расцвет, в этом едином мгновении, поэтому следует отыскать тот момент, в котором предшествующее и последующее сжимаются в *одной* точке. В битве, например, таким моментом была бы победа; бой еще виден, но вместе с тем исход его уже ясен. Таким образом, художник может воспринять остаток прошедшего, который еще обнаруживается в настоящем своем исходе и исчезновении, и вместе с тем наметить будущее, которое должно возникнуть из определенной ситуации в качестве непосредственного следствия. Однако подробнее я не имею возможности на этом останавливаться.

Уступая в этом поэту, художник имеет все же то преимущество, что он может изобразить определенную сцену в ее совершеннейшем своеобразии, причем он дает возможность чувственно созерцать ее в облике ее действительной реальности. «Живопись должна стать поэзией» — таково излюбленное изречение. Оно особенно разнообразно проявляется в теории и берется в прямом смысле в описательной поэзии, когда она изображает времена года, часы дня, цветы, пейзажи, здесь оно находит свое применение. Между тем описание таких предметов и ситуаций посредством слов, с одной стороны, очень сухо и нудно, и притом, когда оно направлено на единичные моменты, оно никогда не может быть закончено, с другой стороны, оно остается спутанным, поскольку оно должно давать в последовательной смене представлений то, что в живописи дано созерцанию сразу, так что мы все время забываем предшествующее, и оно нам дается только в представлении, между тем как по существу оно должно быть связано с тем, что следует, поскольку и пространственно оно дано одновременно и имеет цену только в этой связи и в этой одновременности. А как раз художник этими одновременными деталями может возместить то, чего не хватает с точки зрения этой развивающейся преемственности от прошлого и последующего. Опять-таки, живопись уступает поэзии и музыке в другом отношении; это касается как раз лирической стороны. Поэзия изображает чувства и образы не только как чувства и образы вообще, но показывает смену, течение, усиление в их развитии. С точки зрения сконцентрированной внутренней жизни это еще характернее для музыки, которая занимается движениями души как таковыми. Живопись же имеет для этого в своем распоряжении лишь выражения лица и позы и не имеет средств, когда она исключительно отдается лирике в собственном смысле. Ведь как бы она ни выражала внутреннюю страсть и чувство мимикой и движениями тела, все же это изображение не может непосредственно относиться к чувству как таковому, но только к чувству в *определенном выражении*, определенном событии, поступке. Поэтому, то обстоятельство, что она выражает во внешней форме, не связано с абстрактным замыслом сделать наглядной внутреннюю жизнь через лицо и

фигуру, но внешность, в форме которой живопись раскрывает внутреннюю жизнь, и есть как раз индивидуальная ситуация поступка, страсть, воплотившаяся в определенном действии, лишь благодаря ей чувство получает свое истолкование и может быть узнано. Поэтому, если поэтический момент живописи усматривать в том, что она должна выражать внутреннее чувство непосредственно, без ближайшего мотива и действия, чертами лица и позой, то это значит загонять живопись в абстракцию, которой она как раз должна избегать, и требовать от нее, чтобы она овладела своеобразием поэзии; при таких обстоятельствах, если она пойдет на подобный эксперимент, она станет лишь сухой и приторной.

Я здесь выделяю эту сторону, так как на здешней прошлогодней выставке (1828 г.) большим успехом пользовались многие картины так называемой дюссельдорфской школы; мастера этой школы при всей своей рассудительности и технической выучке примкнули к этому направлению, изображая внутреннюю жизнь, изображая то, что полностью доступно лишь поэзии. В большей своей части содержание этих картин было извлечено из стихотворений Гёте или из Шекспира, Ариосто и Тассо и сводилось главным образом к внутренним эмоциям любви. Большей частью лучшие картины изображали любовную пару, например Ромео и Джульетту, Ринальдо и Армиду, без обозначения ближайших ситуаций, так что такая пара ничего не делает, ничего не выражает, кроме взаимной любви, другими словами, они только склоняются друг к другу, любовно смотрят друг на друга, любовно засматривают друг другу в глаза. При таких обстоятельствах естественно, что главное выражение сосредоточивается в губах и глазах, особенно обращает на себя внимание Ринальдо своими длинными ногами, причем он в сущности не знает, как они у него лежат, не знает, что с ними делать. Поэтому их вытянутое положение совершенно бессмысленно. Как мы видели, скульптура отмежевывается от изображения глаз и души, живопись же пользуется богатыми выразительными моментами, но она не должна на этом сосредоточиваться, она не должна стремиться к тому, чтобы основную черту выражения немотивированно сводить к особенностям взгляда, огненного или тусклого, блуждающего, также тоскливого, к приветливо нежным очертаниям губ. Таков же был «Рыбак» *Гюбнера*; сюжет для этой картины был извлечен из известного стихотворения Гёте, с удивительной глубиной чувства и грацией изображающего неопределенную тоску по покою, прохладе и чистоте воды. Мальчик-рыбак, стоящий обнаженным и увлекаемый водой, изображен с очень прозаическим лицом, так же как и мужские фигуры на других картинах. При таком спокойном лице нельзя предположить, чтобы он был способен к глубоким, хорошим чувствам. Вообще обо всех этих мужских и женских фигурах нельзя сказать, чтобы они отличались здоро-

вой красотой, наоборот, они выражают только нервную возбужденность, тщедушие и болезненные черты любви и вообще чувства; воспроизведение таких черт нежелательно, наоборот, мы стремимся оградить себя от них как в жизни, так и в искусстве. В эту же категорию попадает по своей манере и *Шадов*, мастер той школы, которая дала изображение гетевской Миньоны. Характер Миньоны по существу поэтичен. Интерес к ней вызывается ее прошлым, ее тяжелой судьбой, внешней и внутренней, антагонизмом чисто итальянской страстности в бурных проявлениях ее души, не разбирающейся в своих чувствах, не руководящейся целями и намерениями; ее душа — потемки, и, сознательно утаивая, она не умеет себе помочь; эти обращенные к себе обрывающиеся высказывания, которые проявляются только в разрозненных несвязных порывах, свидетельствуя о том, что в ней происходит, обуславливают обостренный интерес, который она в нас вызывает. Такой эмоциональный клубок может быть предметом нашего воображения, но не живописи, как того хотел бы *Шадов*, изобразив Миньону без определенной ситуации и действия, просто показом ее облика и лица. Поэтому в общем можно утверждать, что названные картины разработаны без фантазии в отношении ситуации, мотивов и выражения. Подлинными художественными произведениями в живописи являются те произведения, в которых весь сюжет освоен фантазией и разработан в образах для созерцания; при этом данные образы раскрываются, выражают свою внутреннюю суть сменой чувств, действием, столь для чувства выразительным, что все содержание и малейшая черта в произведении искусства кажутся всецело примененными фантазией для выражения избранного сюжета. Особенно более старые итальянские художники, так же как и современные, изображали любовные сцены и частично заимствовали свои сюжеты из поэзии, но они их сумели разработать с помощью воображения и здорового веселья *Амур* и *Психея*, *Амур* с *Венерой*, похищение *Плутоном* *Прозерпины*, похищение *сабинянок*, *Геркулес* с *прялкой* у *Омфалы*, облекшийся в *львиную кожу*, — все эти сюжеты, которые старые мастера изобразили в живых, определенных условиях, в сценах с мотивировкой, а не в виде чувства без всякой фантазии, просто, без всякой связи с действием. Заимствовались любовные сюжеты и из *Ветхого завета*. Так, например, в *Дрездене* висит картина кисти *Джорджоне*: *Яков*, возвратившийся издалека, приветствует *Рахиль*, пожимает ей руку и целует ее, вдали стоят несколько рабов у колодца и черпают воду для многочисленного стада, пасущегося в долине. На другой картине изображен *Исаак* и *Ревекка*: *Ревекка* дает пить рабам *Авраама*, этим они ее опознают. Также заимствованы сцены из *Ариоста*; таков, например, *Медор*, пишущий имя *Анжелики* на берегу ручья.

В новейшее время много толкуют о поэзии в живописи; как уже было сказано, это значит только то, что предмет осваивается

при помощи фантазии, что чувства истолковываются действием, тут нет желания удерживать абстрактное чувство и выразить его как таковое. Даже поэзия, которая имеет возможность выразить чувство и с его внутренней стороны, раскрывается в представлениях, созерцаниях и наблюдениях; если бы, например, при выражении любви она твердила: «люблю тебя», и все только повторяла: «люблю тебя», то это, правда, доставило бы удовольствие тем господам, которые настойчиво твердили о поэтической стороне, о поэзии, но это была бы абстрактнейшая проза. Ибо вообще искусство, что касается чувства, заключается в восприятии и наслаждении им посредством фантазии, очищающей страсть, превращающей ее в поэзии в представления и доставляющей нам удовлетворение тем, что оно раскрывает их лирически, в эпических событиях и драматических действиях. Для внутренней жизни как таковой в живописи недостаточны рот, глаза, поза, но должна быть налицо цельная конкретная объективность, которая раскрывается как бытие внутренней жизни.

Итак, сущность картины заключается в том, что она изображает ситуацию, сцену определенного действия. Здесь главным законом является *удобопонятность*. В этом отношении большое преимущество религиозных сюжетов в том, что они широко известны. Благая весть ангела, поклонение пастухов или трех волхвов, отдых во время бегства в Египет, распятие, положение во гроб, воскресение, также легенды о святых — все это не было чем-то неизвестным публике, для которой предназначалась известная картина, хотя историю мучеников теперь мы не так уж хорошо знаем. Для той или иной церкви изображалась главным образом только история покровителей или хранителей — святых города и т. п. В связи с этим сами художники по собственному выбору не всегда придерживались подобных сюжетов, но такова была потребность для алтарей, часовен, монастырей и т. д., так что уже самое место, где находится картина, помогает ее осмыслению. Отчасти это необходимо, так как живописи не хватает языка, слов и названий, всем этим поэзия может пользоваться помимо прочих многочисленных средств обозначения. Так, например, в королевском замке, в зале ратуши, в здании парламента помещаются изображения крупных событий, значительных моментов из истории данного государства, данного города, определенного дома и будут, безусловно, понятны на том месте, для которого предназначена та или иная картина. Например, для здешнего королевского дворца трудно выбрать сюжет из истории Англии или Китая или из жизни царя Митридата. Иначе обстоит дело в картинных галереях, где вешается вместе все, что имеется из хороших произведений искусства, и все, что можно купить; в связи с этим, разумеется, картина теряет свою индивидуальную связь с определенным местом, как и свое осмысление данным местонахождением. На это же мы наталкиваемся и в комнатах частных

квартир; частное лицо достает, что ему доступно, или составляет себе собрание картин, увлекаясь также любительством в других вещах и отдаваясь разным причудам.

С точки зрения понятности историческим сюжетам во многом уступают так называемые аллегорические картины, которые одно время пользовались большим успехом; кроме того, поскольку им недостает внутренней живости и индивидуальности образов, они становятся неопределенными, бесчувственными, холодными. Что же касается естественных сцен, пейзажей и разных положений повседневной действительности человека, то они вполне понятны по тому, что они должны обозначить, доставляя в то же время с точки зрения индивидуальности драматического многообразия, движения и полноты бытия широкое поле для замыслов и выполнения.

§§) Обязанность художника — сделать понятным известное положение; для этого недостаточно то внешнее место, где устанавливается картина, недостаточно и общее знакомство с сюжетом. Ведь в общем это только внешние черты, которые мало затрагивают произведение искусства как таковое. Наоборот, центр тяжести, о котором в сущности и идет речь, заключается в необходимости для художника обладать в достаточной мере смыслом и душой, чтобы выделить и творчески изобразить различные мотивы, которые содержит известная ситуация. Каждому действию, в котором внутреннее начало раскрывается с объективной стороны, свойственно непосредственно обнаруживаться, каждому действию присущи чувственные последствия и связи, которые, поскольку они являются фактически действиями внутренней жизни, раскрывают и отображают чувства и поэтому могут быть прекрасно использованы в качестве мотивов для осмысления и индивидуализации. Известен, например, подвергшийся широкому обсуждению упрек, который высказывался по отношению к «Преображению» Рафаэля, что эта картина распадается на два совершенно друг с другом не связанных действия; *внешне* это действительно так: наверху на холме мы видим преобразование, внизу — сцена с бесноватым, но духовно здесь имеется высшая связь. В самом деле, с одной стороны, чувственное преобразование Христа есть как раз возвышение его над землею и *удаление* его от учеников, которое поэтому должно представляться в виде отделения и удаления, с другой стороны, величие Христа здесь лучше всего получает свое объяснение в реальном отдельном случае, поскольку ученики не могут излечить бесноватого без помощи Спасителя. Таким образом, это двойное действие здесь, безусловно, мотивировано и связь внешне и внутренне восстанавливается тем, что ученик выразительно показывает на Христа в его удалении и этим отмечает истинное назначение сына божьего быть одновременно на земле во исполнение слов: где собралось двое во имя мое, там и я среди них. Приведу еще один пример: однажды Гёте в качестве

темы для премии выдвинул изображение Ахилла в женском одеянии в момент прибытия Улисса. В одном рисунке Ахилл смотрит на шлем вооруженного героя, при взгляде на него его сердце возгорается, и в результате этого внутреннего движения души он разрывает жемчужную нитку, которую носит вокруг шеи, мальчик собирает жемчуг и поднимает его с пола. Это удачно подобранные мотивы.

Далее, художник должен заполнять более или менее большие пространства. Ему нужен пейзаж как фон, освещение, архитектурное оформление, нужны вспомогательные образы, утварь и т. п. Он должен, насколько это возможно, употребить весь этот чувственный аппарат для изображения мотивов, коренящихся в ситуации; ему, таким образом, нужно суметь поставить само внешнее в такую связь с этими мотивами, чтобы все по себе получило смысл. Например, два государя или патриарха подают друг другу руки. Если это должно быть знаком мира, подтверждением союза, то войны, оружие и т. п., приготовления к жертвоприношению будут составлять подходящую обстановку для клятвы союзников. Между тем, если те же лица встречаются в пути и подают в знак приветствия или прощания руки, то здесь понадобятся совершенно другие мотивы. Отыскать мотивы таким образом, чтобы раскрылся смысл события или индивидуализировалось все изображение, и составляет преимущественно то, на что в этом отношении должен быть обращен духовный смысл художника. При этом многие художники доходили до символического осмысления окружающего, а также действия. Так, на картинах, изображающих поклонение трех святых волхвов, мы, например, часто видим Христа лежащим в яслях, под ветхой крышей, вокруг — старая, рухнувшая стена древней постройки, в глубине — начало постройки храма. Эти рухнувшие камни и этот возникающий храм относятся к падению язычества через христианскую церковь. Также у ангела, благовествующего рядом с Марией, в особенности на картинах школы Ван-Эйка, часто находятся цветущие лилии без амфоры и, таким образом, обозначают девственность божьей матери.

γγ) *В-третьих*, живопись должна развиваться в сторону большого разнообразия и контрастов своих сюжетов, будь то естественные объекты или человеческие фигуры. Это осуществляется живописью благодаря принципу внутреннего и внешнего многообразия, используемого ею для раскрытия в определенных чертах ситуаций, случаев, конфликтов и поступков; одновременно задачей живописи является расчлнять эти пестрые, разрозненные элементы и смыкать их в гармонической целостности, в связи с этим одним из важнейших требований выставляется соответствующая целям искусства постановка и *группировка* образов. Здесь применяется множество отдельных определений и правил, общие же соображения, которые можно высказать по данному

поводу, носят совершенно формальный характер, поэтому я вкратце остановлюсь на некоторых главных пунктах.

Ближайшим способом расположения все еще остается архитектурный: равноправная постановка фигур рядом или симметрическое противопоставление и симметрическое соединение как самих образов, так и их поз и движений. При этом особенно излюбленной формой группировки остается главным образом пирамидальная. Например, в распятии пирамида образуется как бы сама собой, причем Христос висит наверху на кресте, а по сторонам стоят ученики, Мария или святые. Так же обстоит дело и у образов Мадонны, на которых Мария с младенцем сидит на возвышенном троне, а под ней по сторонам находятся апостолы, мученики и т. п. как пришедшие поклониться. Даже у «Сикстинской мадонны» этот способ группировки полностью сохранен. В общем он действует успокоительно для глаза, поскольку верх пирамиды охватывает находящиеся в разрозненном виде отдельные фигуры и придает группе внешнее единство.

В пределах такого в общем еще абстрактного симметрического распределения, в частности, и в отдельности может иметь место большая живость и разнообразие поз, выражений и движений. У художника, применяющего все средства, которыми располагает его искусство, есть несколько планов, благодаря этому он в состоянии скорее выделить главные образы среди остальных, кроме того, в его распоряжении для той же цели имеется освещение и тон. Отсюда само собой понятно, как он с этой точки зрения расположит свою группу; он не располагает главные фигуры по сторонам, а вспомогательные элементы не выставляет в тех местах, которые привлекают к себе наибольшее внимание. Также самый яркий свет он придает предметам, которые составляют главное содержание, а не помещает их в тени, выставляя при помощи выразительнейших красок вспомогательные фигуры в ярком свете.

При группировках, не отличающихся подобной симметричностью и поэтому более живых, художник в особенности должен остерегаться нагромождения образов друг на друга и смешения их, что порой наблюдается на картинах, в противном случае приходится отыскивать отдельные члены и испытываешь затруднение, когда надо отличить, какие ноги относятся к этой голове или как разместить различные руки, края одежд, оружие и т. д. Наоборот, в более значительных по размеру композициях лучше всего распределять общее по ясно обозримым частям, но не изолировать непременно их друг от друга и не рассеивать их; в особенности это приложимо к сценам и ситуациям, по самой своей природе представляющим разрозненную пестроту. Таково собиранье манны в пустыне, изображение ярмарки и т. п.

На этот раз я этими формальными соображениями здесь и ограничусь.

γ) После того как мы теперь, *во-первых*, рассмотрели общие способы живописной концепции, после того как, *во-вторых*, мы исследовали композицию с точки зрения выбора ситуаций, определения мотивов и группировки, я должен, *в-третьих*, прибавить еще кое-что о том, как надо давать *характеристику*, — этим живопись отличается от скульптуры и ее идеальной пластической формы.

αα) Уже раньше по разным поводам было сказано, что в живописи внутреннему и внешнему *своеобразию* субъективной сферы должна быть предоставлена свобода, поэтому это своеобразие не должно быть красотой индивидуальности, взятой как нечто идеальное, но должно доходить до той детализации, благодаря которой впервые получается то, что мы в современном смысле называем *характерным*. С этой точки зрения в характерном усмотрели отличительный признак современного искусства в противоположность античному вообще; таким образом, тот смысл, в котором мы хотим взять это слово, во всяком случае может быть оправдан. Согласно современному критерию Зевс, Аполлон, Диана и т. д. в сущности не представляют характеров, хотя мы им и должны удивляться как таким вечным, высшим, пластическим, идеальным индивидуальностям. Более определенная индивидуальность проступает уже в Ахилле Гомера, в Агамемноне, в Клитемнестре Эсхила, в Одиссее, Антигоне, Исмене и др., как их раскрывает Софокл в словах и деятельности их внутренней жизни; этой индивидуальностью держатся данные образы как чем-то составляющим их сущность и в ней сохраняют свой облик, так что мы в античности находим также изображение характеров, если хотят это называть характерами. Но в лице Агамемнона, Аякса, Одиссея и др. индивидуальность носит еще оттенок чего-то общего, заключает в абстрактной форме черты государя, бешеной отваги, хитрости; индивидуальность ограничивается, сводится к чему-то связанному всеобщим и возводит характер в индивидуальность идеальную. Живопись, напротив, не сохраняя индивидуальности в таком идеальном элементе, как раз раскрывает все многообразие случайной дифференциации, так что вместо этих пластических идеалов богов и людей мы теперь видим перед собой *отдельных лиц* в случайной форме их своеобразия, поэтому мы вовсе не требуем в живописи в одинаковой мере того, что мы в скульптуре называли идеальной красотой, и вообще идеальную красоту мы не имеем права ставить во главу угла, поскольку теперь внутренняя жизнь души и ее живая субъективность стоят в центре. В такую более идеальную сферу наше естественное царство не проникает столь глубоко; набожное сердце, религия чувства может вселиться в само по себе безобразное тело по внешнему виду, таково моральное уmonoстроение и деятельность похожего на Силена Сократа. Разумеется, для выражения духовной красоты художник будет избегать безобразных внешних форм

как таковых или стараться укрощать силой проявляющейся души и прояснять их, но вовсе избежать безобразного он не в состоянии. Ибо подробно охарактеризованное выше содержание живописи включает в себя сторону, в которой соответствующим элементом оказывается уклонение от нормы и уродливые формы человеческих фигур и лиц. Это сфера дурного и злого, в религиозной области по преимуществу раскрывающегося в лице воинов-служителей, действовавших во время страданий Христа, грешников в аду и демонов. Особенно Микеланджело умел изображать демонов, которые своим фантастическим видом выходят за пределы человеческого обличия и все же носят образ человека.

Лица, изображаемые живописью, сами по себе должны представлять завершенную целостность особых характеров, но это не значит, что в них не должно проявляться подобие того, что в области пластического искусства составляет идеал. Правда, в религиозной сфере главное — это основная черта чистой любви, в особенности у Марии, все существо которой пребывает в любви, а также у женщин, сопровождающих Христа, а среди учеников — у Иоанна, апостола любви, и с этим выражением может сочетаться также чувственная красота форм, как это наблюдается, например, у Рафаэля, только она не должна раскрываться как простая красота форм, а должна быть духовно оживлена, преображена сокровенной сущностью выражения, и эта духовная проникновенность должна обнаружиться как цель и содержание в собственном смысле. Красота вполне уместна также при изображениях Христа как младенца, а равно Иоанна Крестителя. В остальных образах апостолов, святых, учеников, древних мудрецов и т. д. это выражение напряженной внутренней жизни есть как бы результат определенных мгновенных ситуаций, вне которых они проявляются как более самостоятельные характеры, встречающиеся в мире, наделенные силой, выдержкой храбрости, веры и деятельностью, так что тут главную черту составляет сосредоточенная, достойная мужественность при всем различии характеров. Это не божественные идеалы, а совершенно индивидуальные человеческие идеалы, не только люди, какими они должны быть, но человеческие идеалы, каковы они в действительности и в каком виде они налицо, люди, которые не лишены индивидуальности характера и у которых имеется тесная связь их специфических черт со всеобщим, воплощающимся в индивидах. Таковы образы, созданные Микеланджело, Рафаэлем и Леонардо да Винчи в его знаменитой «Тайной вечери»; им присуще совершенно особое достоинство, величие и благородство по сравнению с образами других мастеров. Это точка соприкосновения живописи со старыми мастерами в той же области, причем здесь живопись не меняет характера своей сферы.

ββ) Среди изобразительных искусств живопись особое значение придает индивидуальному образу и индивидуальному ха-

рактору, поэтому она легко переходит к *портретности* как таковой. Итак, было бы несправедливо презирать *портретную живопись* как не соответствующую высоким целям искусства. Кто захотел бы поступиться большим числом превосходных портретов великих мастеров? Кто независимо от художественной ценности подобных произведений не стремится иметь перед собой, помимо представления о знаменитых лицах, их духовной жизни, их поступков, такого представления их облика, которое доведено до совершенства созерцания. Ведь и величайшее, высокопоставленное лицо было или есть реальный индивид, и эту индивидуальность, духовность в ее реальном обособлении и живом облике мы хотим сделать объектом созерцания. Но независимо от таких целей, не входящих в сферу искусства, в известном смысле можно заявить, что прогресс живописи начиная с ее несовершенных опытов заключается в том, чтобы доработаться до *портрета*. Первоначально это было скромное, благоговейное чувство, породившее *внутреннюю* жизненность; более высокое искусство оживило это чувство правдой выражения и особого бытия; когда же более углубленно было обращено внимание на внешнее проявление, то углубилась и внутренняя жизненность, к выражению которой стремились.

Однако, для того чтобы портрет оказался подлинным произведением искусства, как уже было сказано, в нем должно отпечатлеться единство духовной индивидуальности, а духовный характер должен стать преобладающим и выделиться на первый план. Здесь большую роль играют все части лица; тонкое чувство лица у художника делает наглядным своеобразие индивидуальности тем, что он обращает внимание и выделяет как раз те черты и части, в которых раскрывается это духовное своеобразие в наиболее ясной и выразительной жизненности. В этом отношении портрет может быть очень близок к натуре, может быть искусно исполнен и тем не менее оказаться бездушным, а набросок, сделанный рукою мастера несколькими штрихами, будет бесконечно живее и исключительно похожим. Однако в данном случае такой набросок должен воспроизвести в простом виде, но полностью основной облик характера в доподлинно значительных выразительных чертах, что забелеется и делается неприметным в этом более бездушном изображении в духе точного воспроизведения. В этом отношении всего полезнее опять-таки будет держаться счастливой середины между подобными набросками и слепым подражанием. Таковы, например, мастерские портреты Тициана. Они выступают перед нами с такой индивидуальной выразительностью и дают нам такую идею духовной оживотворенности, какой мы не получаем от лица, созерцаемого нами воочию. Здесь дело обстоит так же, как с описаниями больших деяний и событий, воспроизводимых подлинным художником-историком: он набрасывает нам гораздо более значительную и правдивую картину этих событий, чем то,

что мы могли бы наблюдать как очевидцы. Действительность перегружена явлениями, побочными обстоятельствами и случайностями, так что мы нередко из-за деревьев не видим леса и нечто значительное часто проходит мимо нас как обычное, повседневное событие. Только присущий таким событиям внутренний смысл и дух превращают их в значительные дела и дают им подлинно историческое истолкование, которое не держится внешней стороны и раскрывает лишь то, в чем обнаруживается эта внутренняя одухотворенность в живом виде. Так же точно и художник должен своим искусством ставить нас лицом к лицу с духовным смыслом и характером изображаемого человека. Если это полностью достигается, то можно сказать, что портрет будто бы более удался, более похож на индивид, чем сам реальный индивид. Такого рода портреты выходили также из-под кисти Альбрехта Дюрера. В них черты лица оказываются выделенными при помощи незначительных средств, так просто, так определенно и так хорошо, что нам кажется, будто перед нами целая духовная жизнь; чем дольше глядишь на такой портрет, тем больше в него углубляешься, тем больше содержания из него извлекаешь. Он остается как острый, одухотворенный рисунок, содержащий характернейшие черты в завершенном виде; остальное же портрет изображает в красках и формах только для дальнейшего уразумения, наглядности и закругления, не входя, подобно природе, в естественно необходимые жизненные подробности. Так, например, и в пейзажах природа воспроизводит в самом завершенном виде рисунок и окраску любого листка, любой ветки, любой травинки и т. д., искусство же пейзажной живописи не должно стремиться следовать пейзажу в этих подробностях, но выставлять детали лишь в соответствии с настроением, выражающим все целое, не портретируя слепо все волоконца, зазубринки и т. п., хотя в существенном пейзажное искусство должно оставаться характерным и своеобразным. В человеческом лице *природный* рисунок есть костный остов в его твердых частях, на него накладываются более мягкие части и расплываются в разнообразных деталях; изображение же характера на *портрете*, как бы ни были значительны твердые части, сводится к другим твердым чертам в *лице, претворенном духом*. В этом смысле можно сказать о портрете, что он не только может, но и должен льстить, ибо он опускает то, что принадлежит простой случайности природы, и воспринимает лишь то, что составляет вклад в характеристику самого индивида по его собственному, внутреннему существу. В настоящее время считается модным придавать всем лицам улыбку, чтобы сделать их приветливыми, — это очень опасно и с трудом соблюдается в должной мере. Пусть это и привлекательно, но простая вежливая любезность в социальном общении не есть главная черта любого характера и в руках многих художников слишком часто превращается в самую приторную слащавость.

γγ) Живопись во всех своих изображениях может развиваться в полном соответствии с целями портрета, и все же она должна воспроизводить индивидуальные черты лица, фигуры, позы, группировки и приемы колорита в соответствии с определенными ситуациями; чтобы выразить любое содержание, она должна в них воплощать свои образы и естественные объекты. Ведь данное содержание в данной ситуации и составляет то, что должно быть изображено живописью.

Из бесконечного числа детальных соображений, которые здесь можно было бы рассмотреть, я вкратце коснусь лишь одного основного пункта. А именно, ситуация по своей природе может быть скоропреходящая, и чувство, в ней выражающееся, может отличаться мимолетностью, так что тот же самый субъект мог бы выразить многие одинаковые или даже противоположные чувства, или же ситуация и чувства захватывают всю душу известного характера, и поэтому в них выражается его полная внутренняя природа. Эту последнюю составляют подлинные абсолютные моменты для характеристики. А именно, в ситуациях, о которых я уже упоминал выше, в связи с Мадонной, нет ничего, что бы не было свойственно божьей матери, всей полноте ее души и ее характера, в каком бы индивидуальном разрезе она ни была взята как по себе полная личность. Здесь она также должна быть охарактеризована так, чтобы было ясно, что она составляет только то, что она может выразить в этом определенном состоянии. Так, иконописцы рисовали Мадонну в таких вечных материнских чертах, другие мастера вкладывали в ее характер еще выражение мирской жизни и другой сферы бытия. Это выражение может быть прекрасным и очень живым, но тот же образ, те же черты, одинаковое выражение также подходили бы для других интересов, отношений супружеской жизни и т. п., тем самым мы были бы склонны смотреть на такой образ и под другим углом зрения, чем мы смотрим на Мадонну, ведь в высоких творениях не следует допускать иной мысли, кроме той, которая должна вызываться ситуацией. Поэтому-то мне дрезденская Мария Магдалина Корреджо представляется столь достойной восхищения и ею неизменно будут восхищаться. Она раскаявшаяся грешница, но по ней видно, что грехопадение ее не было тяжелым, что она с самого начала отличалась благородством и не могла быть способна к дурным страстям и поступкам. Так, ее глубокая, но сдержанная сосредоточенность есть лишь возвращение к самой себе, составляющее не мимолетную ситуацию, но всю ее природу. Таким образом, художник в общем облике, в фигуре, в чертах лица, в одеянии, в осанке, в окружающем и т. п. не сохранил следов размышлений, связанных с обстоятельствами, которые могли бы указывать обратно на грех и вину; ее сознание не обращено к этому времени, она лишь углубилась в свое теперешнее состояние, и эта вера, это чувство, эта погруженность кажутся составляющими весь ее характер по существу.

Такое соответствие внутреннего и внешнего, определенность характера и ситуации лучше всего удавались особенно итальянцам. Наоборот, в уже упоминавшемся ранее пояском портрете Кюгельхена «Блудный сын» живо изображены его сокрушенность, раскаяние и страдание, но художник не смог изобразить единства всего его характера, который ему свойствен, помимо данной ситуации, не смог изобразить состояние его характера, в котором он нам дан. Если вообразить себе его черты в спокойном состоянии, то они представляют просто лицо человека, который мог бы нам встретиться на дрезденском мосту, как и многие другие. При настоящей согласованности характера с выражением конкретной ситуации нам такие мысли никогда не придут в голову, так же как и в подлинной жанровой живописи, даже в самых мимолетных моментах, жизненность слишком велика, чтобы допустить мысль, будто эти образы в состоянии принять другое положение, другие черты и изменить свое выражение.

Таковы главные пункты что касается содержания и художественной обработки в чувственном элементе живописи, поверхности и краски.

3. ИСТОРИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ ЖИВОПИСИ

В-третьих, мы не можем, как мы делали до сих пор, остановиться только на общем указании и рассмотрении содержания, свойственного живописи, и на способе разработки, явствующем из ее принципа, ибо, поскольку это искусство всецело коренится в своеобразии характеров и их положений, образа и его позы, колорита и т. д., мы должны иметь перед собой *действительное наличие* отдельных произведений живописи и тогда их обсуждать. Изучение живописи исчерпывающе лишь тогда, когда знают, умеют наслаждаться и оценивать самые картины, в которых реализовались приведенные точки зрения. Правда, это приложимо ко всякому искусству, но больше всего из рассмотренных до сих пор искусств это относится к живописи. Для архитектуры и скульптуры скорее можно обходиться какими-нибудь копиями, описаниями, слепками: в этих искусствах круг содержания ограниченнее, средства изображения и формы не так богаты и разнообразны, специальные определения проще и более исчерпывающи. Живопись требует созерцания отдельных произведений искусства в их подлинном виде, в особенности для нее недостаточны простые описания, хотя часто этим приходится удовлетворяться. Однако при бесконечном многообразии, на которое распадается живопись, причем различные группы дробятся по отдельным произведениям искусства, эти произведения прежде всего представляются пестрой массой, причем для анализа она не распределяется и не расчленяется и поэтому не позволяет легко обозреть своеобразие отдель-

ных картин. Так, например, большая часть галерей представляется бессмысленной мешаниной, в которой нельзя разобраться, если не приносишь с собой по отношению к каждой картине знания страны, эпохи, школы и художников, чьей кисти картина принадлежит. Поэтому *историческое* рассмотрение будет самым целесообразным для изучения и осмысленного наслаждения. Скоро мы будем иметь возможность восхищаться подобным собранием, систематизированным с исторической точки зрения, единственным и бесценным в своем роде, в картинной галерее организованного здесь королевского музея¹; в этой галерее легко будет ознакомиться не только с внешней историей развития техники живописи, но и с существенным прогрессом внутренней истории в различиях школ живописи, сюжетов, их замыслов и способов выполнения. Только в результате такого живого созерцания можно получить представление о начале живописи в традиционных статистических типах, можно судить об оживлении искусства, об искажениях в области выражения и индивидуальной характеристики, об освобождении от бездеятельных, спокойных поз, фигур, о развитии в сторону драматически подвижного действия, группировке и о полном торжестве колорита, так же как о различии школ, которые отчасти по-своему обрабатывают одинаковые сюжеты, частью разделяются в зависимости от различия содержания, которое они усваивают.

Как для изучения, так и для *научного* рассмотрения и воспроизведения историческое развитие живописи имеет большое значение. Указанное мной содержание, усовершенствование материала, различные основные моменты замыслов — все здесь конкретизируется в систематической последовательности и отличительных свойствах. В связи с этим я еще должен обратить внимание на это развитие и выделить главнейшие моменты.

В общем прогресс живописи заключается в том, что начало полагается *религиозными* сюжетами по *стандартным* концепциям при архитектурно-элементарном размещении и неразработанном колорите. Затем в религиозные ситуации все больше и больше привносятся современные условия, индивидуальность, живая красота образов, глубина внутренней жизни, прелесть и волшебство колорита, пока искусство не обратится к мирской жизни и с такой же любовью, с какой оно отдавалось религиозным, идеальным сюжетам, не усвоит до мельчайших и незначительнейших деталей природу, повседневную, будничную жизнь или исторически важные национальные события прошлого и настоящего, портреты и т. п., пока оно, наконец, не присоединит преимущественно в этом круге не только внешнюю завершенность живописи, но и живейший замысел и своеобразнейшую манеру выполнения. Этот прогресс яснее всего можно проследить

¹ Эти слова извлечены из доклада, читанного 17 февраля 1829 г.

на общем развитии византийской, итальянской, нидерландской и немецкой живописи, после краткой характеристики которой мы перейдем, наконец, к музыке.

а) Что касается, *во-первых*, византийской живописи, то у греков неизменно сохранялся известный опыт в искусстве, и, кроме того, для изображения поз, одеяний и т. д. этой лучшей технике способствовали античные образцы. Но у византийского искусства природа и жизненность сошли на нет; что касается формы лица, то искусство осталось традиционным, для фигур и способов выражения — стандартным и неподвижным, для расположения — более или менее архитектурным; окружающая природа и пейзажный фон отсутствовали, моделировка при помощи света и теней, яркости и темноты и их переходов, равно перспектива и искусство живой группировки не получили никакого развития или достигли развития очень несовершенного. Поскольку держались того же самого рано сложившегося типа, самостоятельное художественное творчество имело мало простора, искусство живописи и мозаичная работа часто снижались до ремесла и становились, таким образом, все безжизненнее и бездушнее, хотя эти ремесленники, как и ваятели античных ваз, имели перед собой прекрасные образцы, которым они могли подражать в постановке и выделке складок. И вот подобный тип живописи наводнил жалким искусством пришедший в упадок Запад и распространился преимущественно в Италии. Здесь, хотя вначале в слабом зародыше, уже рано стало обозначаться стремление не останавливаться у законченных фигур и способов выражения, но стремиться к более высокому развитию, хотя бы первоначально в грубых формах; что же касается византийской живописи, то, как говорит г-н фон Румор («Итальянские исследования», т. I, стр. 279) о греческих мадоннах и изображениях Христа, «даже по наилучшим образцам видно, что они возникли как мумии и наперед отказались от всякого дальнейшего развития». Подобным образом итальянцы еще до эпохи самостоятельного развития своего искусства стремились в противоположность византийским художникам к более духовной концепции христианских сюжетов. Так, только что названный исследователь (т. I, стр. 280) приводит в качестве поразительного доказательства этого различия способ и манеру, как новогреки и итальянцы изображали тело Христово при распятии. «Именно греки, — говорит он, — для которых созерцание страшных телесных наказаний было привычным, представляли себе Спасителя на кресте, свисающим всей тяжестью своего тела, с вздувшимся животом, с выгнутыми влево ослабевшими коленями, с опущенной головой, борющегося с муками жестокой смерти. Таким образом, их сюжетом было телесное страдание как таковое. Наоборот, итальянцы обыкновенно изображали Спасителя распятым на кресте таким образом, как, кажется, культивировали идею победы духовного начала, а не как

те — телесного изнеможения; нужно при этом принять во внимание, что как изображение девы Марии с ребенком, так и распятого Спасителя редко встречается на старинных итальянских памятниках. Описанный выше более благородный способ восприятия рано проступает в более привилегированных кругах Запада».

Этим указанием я должен здесь ограничиться.

б) *Во-вторых*, в более свободном развитии *итальянской живописи* мы должны искать другие черты искусства. Кроме религиозного содержания Ветхого и Нового заветов и жизнеописаний мучеников и святых, она большей частью заимствует свои сюжеты только из греческой мифологии, редко — из событий национальной истории или, за исключением портретов, из современности и текущей жизни, редко также берутся сюжеты из природных пейзажей, это встречается позднее и в единичных случаях. Но к замыслам и художественной обработке сюжетов религиозного круга итальянская живопись по преимуществу привносит *живую действительность* духовного и телесного бытия: все образы делаются теперь наглядными и одушевленными. Основной принцип этой жизненности определяется со стороны духа естественной бодростью, со стороны тела — соответствующей красотой чувственных форм; она по себе уже как красивая форма знаменует невинность, веселье, девственность, естественную грацию чувства, благородство, фантазию и любящую душу. Если же к этой естественности присоединится высота и блеск внутренней стихии благодаря проникновенности религии, благодаря духовному элементу глубокой набожности, который одухотворенно оживляет по существу безусловную прочность и завершенность бытия в этой спасительной сфере, то тем самым мы имеем перед собой изначальную гармонию образа и его выражения; в своем завершенном виде она в этой романтической и христианской сфере живо напоминает чистый идеал искусства. Правда, и в пределах такого нового созвучия преобладающим элементом должна быть задушевность сердца, но эта задушевность есть более счастливое, более чистое небо души; путь к этому небу посредством обращения от чувственного и конечного и возвращения к богу все же менее труден и скорбен, хотя и ведет через погружение в более глубокие страдания раскаяния и смерти, при этом скорбь сосредоточивается в сфере души, представления, веры, не снижаясь до уровня страстных вожделений, строптивого варварства, черствого эгоизма и греха и не вступая в борьбу с этими врагами блаженства в надежде на трудно достижимую победу. Это переход, существующий идеально, скорбь, остающаяся скорее мечтательной, чем уязвляющей в своем страдании, более абстрактное, более одухотворенное страдание, протекающее внутри и не обнажающее телесные мучения, не обнаруживающее черт упрямства, грубости, неподатливости или черт тривиальных, пошлых натур в характере

телесной организации и выражения лица. Здесь понадобилась бы упорная борьба, прежде чем всюду обнаружилось выражение религиозности и набожности. Такая более бесспорная проникновенность души и более истинное соответствие форм этой внутренней жизни составляют привлекательную ясность и неомраченное наслаждение, которое должно быть нам доставлено действительно превосходными произведениями итальянской живописи. Об инструментальной музыке говорится, что она заключает в себе звуки, напевы, так и здесь, в живописи, парит чистая песнь души, мелодическая пронизанность над образом в целом и над всеми его формами; так же точно, если в итальянской музыке и в звуках пения итальянцев, когда поют чистыми голосами без посторонних визгов, в каждом оттенке модуляции звука и мелодии звучит только то, что является лишь наслаждением самого голоса, то такое самонаслаждение любящей души составляет также основной тон итальянской живописи. У великих итальянских поэтов мы находим именно эту проникновенность, ясность и свободу. Эти художественные повторения рифм в терцинах, канцонах, сонетах и стансах, это звучание, которое не только удовлетворяет потребности совпадения рифмы при однократном повторении, но доставляет совпадение и в третий раз, есть свободное благозвучие, которое изливается само собой, ради собственного наслаждения. Та же свобода обнаруживается и в духовном содержании. В сонетах, секстинах, канцонах Петрарки душа стремится не к действительному обладанию соответствующими объектами, которых ищет сердце в своем влечении, здесь дело не в рассмотрении и восприятии того, что связано с реальным содержанием и самим предметом, не в тех нуждах, которые в них выражены, но удовлетворение доставляется самим высказыванием; самонаслаждение любви ищет своего блаженства в своей печали, жалобах, описаниях, воспоминаниях и прозрениях — это тоска, которая как тоска находит свое утешение и, владея образом, духовным обликом тех, кого она любит, оказывается в полном обладании той душой, с которой она хочет соединиться. Также Данте, которого ведет его наставник Вергилий по аду и чистилищу, созерцает страшные, ужасные вещи; его сердце сжимается, часто он горько плачет, но смело и спокойно идет вперед без страха и сомнения, без досады и горечи: это не должно быть так. Даже сами его осужденные в аду обладают блаженством вечности: «я вечен» (*io eterno duro*) — написано на воротах ада; осужденные являются тем, что они есть, без раскаяния и требований, они не говорят о своих муках, ведь эти муки ни нас, ни их как бы не касаются, так как они вечны, но эти осужденные погружены только в свои мысли и поступки, оставаясь верными прежним интересам, без жалоб и тоски.

Если мы усвоим эту черту блаженной независимости и свободы души в любви, то мы поймем стиль великих итальянских худож-

ников. В этой свободе они мастера своеобразия выражения, ситуаций, на этих крыльях внутренней умиротворенности они владеют формой, красотой, колоритом; в самом точном изображении действительности и того или иного характера, вполне отдаваясь земному и рисуя часто только портреты или то, что кажется портретом, они создают образы другого солнца, другой весны: это розы, которые одновременно цветут на небесах. Они заботятся, стремясь к красоте, не только о красоте образа, не только о чувственном единстве души со своим телом, вылившемся в чувственных телесных формах, но они озабочены этой чертой любви и примиренности в каждом образе, форме и индивидуальности характера: это бабочка, Психея, парящая в лучезарном блеске своего неба даже вокруг увядших цветов. Только благодаря этой богатой, свободной, полной красоте итальянцы были способны воссоздать в новом мире античные идеалы.

Такой завершенности итальянская живопись добилась не с первых своих шагов, но прошла длинный путь, прежде чем ее достигнуть. Однако часто более всего у старых итальянских мастеров бросается в глаза чистое, невинное благочестие, грандиозный смысл всей концепции и искренняя красота формы, проникновенность души, несмотря на все несовершенство технического развития. В прошлом столетии эти старые мастера мало ценились, их упрекали в неуклюжести, сухости и скудости. Только в новое время ученые и художники извлекли их из забвения, но при этом восхищались ими и подражали им с преувеличенным пристрастием, которое отрицало успех дальнейшего развития концепций и изображений и должно было привести на противоположный, ложный путь.

Что касается главных ближайших исторических моментов развития итальянской живописи до завершительной ступени, то я вкратце хочу выделить следующие пункты, которые обращают на себя внимание при характеристике наиболее существенных сторон живописи и способов ее выражения.

а) После предшествующей грубости и варварства итальянцы добились нового успеха, преодолев наносный византийский стиль, отличавшийся в целом ремесленным характером. Круг тех предметов, которые изображались, был не широк, главное сводилось к строгому достоинству, торжественности и религиозному величию. Но уже Дуччо из Сиены и Чимабуэ из Флоренции, как свидетельствует г-н фон Румор, хороший специалист по этой прошлой эпохе («Итальянские исследования», т. II, стр. 4), стремились усвоить жалкие остатки античного способа рисования, основанного на перспективе и анатомических данных, и по возможности омолодить их в собственном духе благодаря механическому подражанию христианским античным произведениям искусства, этот стиль в особенности сохранился в новогреческой живописи. Они «понимали цену таких указаний, но стремились смягчить рез-

кость их окостенения, сравнивая эти наполовину непонятные черты с жизнью, так нам приходится думать и предполагать относительно их произведений». Между тем это только первые попытки искусства отречься от однообразия и неподвижности и перейти к живому и индивидуально выразительному.

β) Дальнейший, *второй* шаг заключается в том, что живопись порывает с названными греческими образцами и вступает в область человеческого и индивидуального в соответствии со всей своей концепцией и выполнением, все более развивая глубокую гармонию между человеческими характерами и формами и между религиозным содержанием, которое они должны раскрыть.

αα) Здесь прежде всего следует упомянуть о большом влиянии, оказанном *Джотто* и его учениками. Джотто изменил прежний способ заготовки красок, а также характер концепций и направление живописи. Как явствует из химических исследований, новогреческие художники, по-видимому, пользовались воском в качестве связывающего средства для красок и в качестве верхнего слоя, откуда и произошел «желтовато-зеленоватый, затемняющий тон», который нельзя всецело объяснить действием света лампы («Итальянские исследования», т. I, стр. 312). Это более тягучее связывающее средство греческих художников Джотто совсем отбросил и перешел к растиранию красок на прозрачном соку молодых побегов незрелых фиг и на других менее жирных соединителях, которыми итальянские художники раннего средневековья пользовались, быть может, еще до того, как они стали слепо подражать византийским мастерам («Итальянские исследования», т. II, стр. 43; т. I, стр. 312). Эти связывающие средства не отражались на красках в смысле их потемнения, но позволяли им сохранить их светлоту и ясность. Важнее был переворот, произведенный Джотто в итальянской живописи в отношении *выбора сюжетов и характера изображения*. Уже Гиберти с похвалой говорит, что Джотто бросил грубую манеру греков и, не нарушая меры, ввел в искусство естественность и привлекательность («Итальянские исследования», т. II, стр. 42); также Боккаччо («Декамерон», 6-й день, 5-я новелла) говорит о нем, что природа не создала ничего такого, чего Джотто не сумел бы воспроизвести до степени полной иллюзии. В византийских картинах с трудом можно найти хотя бы одну черту созерцания природы; Джотто был тем, кто обратил свой взор на окружающую действительность и сопоставил образы и аффекты, которые он хотел изобразить, с самой жизнью, как она клокотала вокруг него. С этим направлением совпало то обстоятельство, что в эпоху Джотто не только нравы вообще стали свободнее, а жизнь — полной наслаждений, но стали почитаться многие новые святые, которые по времени были ближе самому художнику. При принятом направлении близости к реальной действительности Джотто в особенности избирал таких святых в качестве объекта своего искусства, так

что опять-таки в самом содержании коренилось требование стремиться к естественности телесного выражения, к изображению определенных характеров, действий, страстей, ситуаций, поз и движений. Что при таком стремлении до известной степени было утерчено, это исключительная священная сосредоточенность, которая составляла основу предшествующей ступени развития искусства. Светский элемент получает место и распространение: так, Джотто в духе своего времени дает место фарсу рядом с патетическим содержанием, так что г-н фон Румор правильно утверждает («Итальянские исследования», т. II, стр. 73): «При таких обстоятельствах я не могу понять, чего хотят некоторые, усиленно настаивая на том, что направление и достижения Джотто должны быть расценены как самое возвышенное в новейшем искусстве». Большой заслугой этого основательного исследователя является то, что он при оценке Джотто опять-таки наметил правильную точку зрения и одновременно обратил внимание на то, что сам Джотто в своем стремлении к очеловечению и естественности все еще в целом оставался на очень низкой ступени развития.

ββ) В этом намеченном Джотто направлении живопись и продолжала развиваться. Типические изображения Христа, апостолов и более значительных событий, о которых повествуют евангелия, все больше и больше оттеснялись на задний план, зато круг сюжетов расширился в другом направлении, причем («Итальянские исследования», т. II, стр. 213) «все кисти были заняты тем, чтобы изображать переходы в жизни современных святых: прежнюю мирскую жизнь, внезапное пробуждение религиозного сознания, вступление в благочестивую отшельническую жизнь, чудеса в жизни и в особенности после смерти; в этих изображениях в соответствии с внешними условиями искусства, преобладало выражение страсти у живых людей над чертами невидимой чудесной силы». Наряду с этим не были забыты также и события жизни Христа и истории его страданий. Любимыми сюжетами сделались в особенности рождество Христово и его воспитание, а также Мадонна с младенцем; эти сюжеты все больше и больше включались в живой домашний уют, оказывались овеванными нежными и задушевными чувствами, человеческой и эмоциональной стихией, при этом также «в темах из истории страданий стало выдвигаться не столько возвышенное и победоносное, сколько трогательное; этот переворот возникает как непосредственное следствие того мечтательного упоения сочувствием к земным страданиям Спасителя, которое приобрело новую, неслыханную до того времени энергию, благодаря примеру и учению св. Франциска».

Что касается дальнейшего развития живописи в середине XV века, то следует в особенности назвать два имени: *Мазаччо* и *Фьезоле*. При неизменно разраставшемся вживании религиозного содержания в живые формы человеческого образа и одухотворенного выражения человеческих черт, с одной стороны, все

большее распространение получала закругленность всех форм, как на это указывал Румор (т. II, стр. 243); с другой стороны, «вдумчивее производилось расчленение, связь, вдумчивее устанавливались разнообразные градации в красоте и осмыслялось выражение человеческого лица». Мазаччо и Анджелико из Фьезоле разделили труд при решении этой проблемы искусства, в то время непосильный для *одного* художника. «Мазаччо взял на себя исследование светотени, закругления и расчленения собранных воедино образов; Анджелико из Фьезоле со своей стороны стал стремиться к проникновению в самую суть связи, в неизменный смысл черт человеческого лица, этот источник он впервые открыл для живописи». Значение Мазаччо не в стремлении к грации, а в грандиозности замысла, в мужественности и в искании исчерпывающего единства; значение Фьезоле в религиозном восторге, в любви, чуждой всего земного, в иноческой чистоте помыслов, в высоте и святости души; как рассказывает о нем Вазари, он никогда не рисовал без того, чтобы перед этим не помолиться со всею искренностью, и никогда не изображал страдания Спасителя, не разрывавшись при этом. («Итальянские исследования», т. II, стр. 252). Следовательно, с одной стороны, прогресс живописи заключался во все возрастающей жизненности и естественности, с другой стороны, имелаась глубина благочестивого чувства, искренняя задушевность в вере, сверх того еще преобладала свобода, ловкость, правдивость и красота композиции, позы, одеяния и колорита. Если дальнейшее развитие привело к еще более возвышенному, более полному выражению духовной проникновенности, то рассматриваемая эпоха никогда не была превзойдена по чистоте и невинности религиозного чувства и серьезной глубине композиции. Правда, некоторые картины этой эпохи по своему колориту, группировке и рисунку могут нас до некоторой степени оттолкнуть тем, что жизненные формы, употребляемые для изображения религиозности внутреннего чувства, для этого религиозного выражения еще не являются безусловно общепринятыми, однако со стороны духовного чувства, из которого возникают произведения искусства, нельзя игнорировать наивной чистоты, внутренней связи с сокровенными глубинами подлинного религиозного содержания, твердости религиозной любви даже в бедствиях и печали, а порою и грации невинности и блаженства, ведь следующие эпохи, если они и прогрессировали в отношении других сторон художественного совершенства, все же не могли вновь достигнуть этих первоначальных преимуществ, после того как они были утрачены.

γγ) Третий момент, в дальнейшем развитии привходящий к только что упомянутому, касается более широкого круга сюжетов, которые стали приниматься для изображения в новом осмыслении. В итальянской живописи религиозный момент по себе с самого начала приблизился к действительности уже потому,

что люди, ближе стоящие к той эпохе, в которой жил сам художник, были объявлены святыми; теперь же искусство включает в свою область и другого рода действительность и современность. А именно: от этой ступени чистой задушевности и набожности, определявшей лишь выражение этого религиозного воодушевления, живопись все больше и больше переходит к тому, что приобщает внешнюю, мирскую жизнь к религиозным сюжетам. В художественную концепцию и изображение проникла и нашла в ней свое место радостная, полная сил самонадеянность *буржуа* в их деятельности, и в торговле, и в промышленности с их свободой, их мужественной бодростью и патриотизмом, благополучие в полной радости современности, эта вновь проснувшаяся удовлетворенность человека в своей добродетели и шутливой веселости, эта примиренность с действительностью со стороны внутреннего духа и внешнего выражения. В связи с этим оживает любовь к пейзажным фонам, городским видам, окрестностям церквей, дворцов; подлинные портреты великих ученых, друзей, государственных деятелей, художников и других лиц, приобретших благорасположение своих современников своим остроумием и веселостью, — все это получает место в религиозных ситуациях, черты домашней и общественной жизни используются с большей или меньшей свободой и изобразительностью; если даже духовная сторона религиозного содержания и продолжала быть основой, то все же выражение набожности больше не оставалось изолированным, но оказалось связанным с более полной жизнью действительности и мирского жизненного поприща (сравни «Итальянские исследования», т. II, стр. 282). Разумеется, благодаря такому направлению выражение религиозной сосредоточенности и ее внутренней набожности ослабляется, но, чтобы достигнуть своей вершины, искусство нуждалось и в этом светском элементе.

γ) Из этого слияния более полной живой действительности с внутренней религиозностью чувства возникла новая одухотворенная задача, разрешить ее полностью удалось лишь великим художникам шестнадцатого столетия. Ибо теперь предстояло согласовать одухотворенную проникновенность, глубину и высоту религиозного чувства с этим чутьем к жизненности телесной и духовной действительности характеров и форм, чтобы телесный облик по своей позе, движению и колориту не оставался чисто внешним остоном, но сделался бы одухотворенным и живым в самом себе и раскрылся бы в равномерной красоте при неизменной экспрессии всех частей одновременно во внутренних и внешних формах.

Среди лучших художников, стремившихся к этой цели, особо следует выделить *Леонардо да Винчи*. Именно он не только с основательностью, почти достойной мудреца, и тонкостью понимания и чувства глубже всех своих предшественников занялся формами человеческого тела и духовной стороной их выражения,

но приобрел большую сноровку в употреблении средств, полученных им в результате своих исследований, причем живописная техника получила у него более глубокое обоснование. При этом он одновременно сумел сохранить благоговейную вдумчивость в понимании своих религиозных задач, поэтому его образы не лишены высоты, хотя они и стремятся отобразить более полное и душевное реальное бытие и обнаруживают выражение сладкой, радостной приветливости в своих жестах и грациозных движениях; высота же вызывает благоговение перед достоинством и истинностью религии (сравни «Итальянские исследования», т. II, стр. 308).

Полной завершенности в этой области достиг лишь *Рафаэль*. Господин фон Румор считает, что особенно умбрийские художественные школы с середины пятнадцатого века добились той тайной красоты, которой отдается сердце любого человека и стремится объяснить эту привлекательность глубиной и нежностью чувства, равно и удивительным сочетанием, когда названные художники объединили неясные воспоминания старинных христианских художественных тенденций с мягкими образами современной действительности, в этом отношении они превзошли своих тосканских, ломбардских и венецианских современников («Итальянские исследования», т. II, стр. 310). Также Пьетро Перуджино, наставнику Рафаэля, было близко это выражение «незапятнанной душевной чистоты и полной самоотдачи сладостным и мечтательным нежным чувствам», он сумел его осветить и слить с ним объективность и жизненность внешних форм, интерес к действительному и единичному, как он был выработан преимущественно флорентинцами. Опираясь на Перуджино, Рафаэль стремится полностью реализовать вышеуказанное требование; в своих юношеских работах Рафаэль еще кажется связанным со вкусом и стилем Перуджино. Именно у него соединяется высшее понимание религиозных художественных задач в церковном духе с полным знанием и любовным вниманием к явлениям природы во всей жизненности их красок и форм и с одинаково развитым чувством античной красоты. Это глубокое восхищение идеальной красотой древних не привело его однако к подражанию и ассимилирующему применению форм, в таком законченном виде разработанных греческой скульптурой, но он только в общем воспринял принцип их свободной красоты, которая была у него преисполнена живописно индивидуальной жизненности и глубокой одухотворенности выражения, равно как она оказалась пронизанной убедительностью изображения и открытой, бодрой ясностью, дотоле чуждой итальянским художникам. В разработке и гармоничном слиянии и объединении этих элементов он достиг вершины своего мастерства. Но Рафаэль был превзойден *Корреджо* магическим волшебством светотеней, одухотворенной изысканностью и грацией чувства, форм, движений, группировок. *Тициан*

же превзошел Рафаэля богатством естественной жизненности, светящимся переливом красок, пылом, теплом, силой колорита. Нет ничего приятнее свойственной Корреджо наивности, не естественной, а религиозной, духовной прелести; нет ничего приятнее его приветливой бессознательной красоты и невинности.

Живописное совершенство этих великих мастеров представляет такую вершину искусства, какой народ в процессе исторического развития может достигнуть лишь однажды.

с) *В-третьих*, что касается немецкой живописи, то как такую мы ее можем сопоставить с нидерландской.

Основное отличие по сравнению с итальянскими художниками здесь в том, что ни немецкие, ни нидерландские художники не хотят или не могут сами по себе достигнуть тех свободных идеальных форм и способов выражения, которым вполне подобает перейти в духовную, просветленную красоту. Зато, с одной стороны, они могут выразить глубину ощущения и субъективную скрытность чувства, с другой стороны, к этой задушевности веры они приносят более распространенное своеобразие индивидуального характера, который не только обнаруживает одну внутреннюю сосредоточенность на интересах веры и спасения души, но показывает так же, как интересуются изображенные лица мирскими делами, как они опутали себя жизненными заботами и как в этой тяжелой работе они достигли мирских добродетелей, верности, постоянства, прямоты, рыцарской непоколебимости и буржуазной деловитости. При таком чувстве, скорее погруженном в ограниченное, мы вместе с тем в противоположность первоначально более чистым формам и чертам итальянцев здесь, в особенности у немцев, находим скорее выражение форменного упрямства строптивых натур, которые либо противопоставляют себя богу с энергией отпора и животного своеволия или принуждены насиловать себя, чтобы тяжким усилием вырваться из ограниченности и грубости своеволия и иметь возможность довести бой до религиозной примиренности, так чтобы тяжелые раны, которые они должны нанести своему «я», обнаружились в чертах их набожности.

В следующих строках я хочу обратить внимание на некоторые основные пункты, которые имеют значение для старой нидерландской школы в отличие от верхненемецких и позднейших голландских художников семнадцатого столетия.

а) Еще в начале пятнадцатого столетия среди более старых *нидерландских* художников особенно выделились братья *Ван-Эйк* (Губерт и Иоганн), их мастерство научились ценить лишь в новейшее время. Они, как известно, считаются изобретателями или во всяком случае первыми настоящими завершителями живописи масляными красками. При таком большом прогрессе, ими вызванном, можно было предполагать, что тут должна была бы обнару-

житься постепенность усовершенствования начиная с первых шагов. Но у нас не сохранилось никаких исторических памятников искусства, свидетельствующих о таком постепенном прогрессе. Начало и завершающий момент кажутся нам данными зараз. Ибо нарисовать лучше, чем рисовали эти братья, почти невозможно. Кроме того, сохранившиеся произведения, в которых типические черты занимают побочное место и оказываются преодоленными, не только доказывают большое мастерство рисунка, позы, группировки, внутренней и внешней характеристики, тепла, чистоты, гармонии и тонкости колорита, грандиозности и завершенности композиции, но обнаруживают также все богатство живописи в отношении окружающей природы, архитектурных ингредиентов, фона, горизонта, великолепия и многообразия материала, одеяний, различного вида доспехов, украшений и т. п.; все это сделано с такой точностью, с таким глубоким чутьем к живописному элементу, так виртуозно, что даже позднейшие века не дали ничего более законченного с точки зрения основательности и правдивости. Все же образцовые произведения итальянской живописи привлекают нас больше, если их противопоставить этим нидерландским художникам; преимущество итальянских художников составляет одухотворенная свобода и красота воображения при безусловной искренности и религиозном чувстве. Правда, рисунки нидерландских художников также радуют выражением невинности, наивности и набожности, более того, по глубине чувства они до известной степени превосходят лучших итальянских художников, но нидерландские художники не смогли возвыситься до такой же красоты формы и свободы души, особенно плохо у них нарисованы фигуры Христа-младенца, а их остальные образы (мужчин и женщин), хотя в пределах религиозного выражения и обнаруживают одновременно освещенную глубиной веры деловитость в житейских интересах, показались бы незначительными и как бы неспособными быть сами по себе свободными, преисполненными воображения и одухотворенности сверх этого благочестия или скорее ниже его уровня.

β) *Вторая* сторона, заслуживающая внимания, представляет собой переход от безмятежной, благоговейной набожности к изображению мучеников, вообще к некрасивой стороне действительности. Здесь особенно выделяются *верхненемецкие* художники, когда они в сценах из истории страданий подчеркивают грубость воинов, злобу, насмешки, варварство ненависти против Христа во время его страданий и смерти, с особой энергией выделяя черты безобразия и уродливости, а эти черты как внешние формы соответствуют внутреннему смятению сердца. Спокойное, прекрасное впечатление безмятежного внутреннего благочестия игнорируется, и при подвижности, которая подсказывается приведенными ситуациями, дальнейшее развитие идет в сторону отвратительных гримас, дикой жестикуляции и безудержности страстей.

Таким произведениям часто недостает внутренней гармонии при нагромождении беспорядочно спутанных фигур и исключительной грубости характеров, нет у таких картин настоящей композиции, а также колорита, так что, в особенности когда вновь возродился вкус к старинной германской живописи, было допущено много ошибок в вопросе о времени возникновения этих произведений при меньшем совершенстве техники в целом. Их считали более давними, чем отличающиеся большим совершенством картины времени Ван-Эйка, между тем в основном они относятся к более поздней эпохе. Однако верхненемецкие художники не остановились исключительно на этих изображениях, но обрабатывали также различные религиозные сюжеты; они умели успешно избежать крайностей прямой грубости также в сценах истории страданий, таков, например, Альбрехт Дюрер; при этом для такого же рода задач они сохраняли внутреннее благородство и внешнюю замкнутость и свободу.

γ) Последняя ступень, достигнутая немецким и нидерландским искусством сводится к полному проникновению в живопись *светской* и повседневной жизни; с этим связано *распадение* живописи на самые различные виды, односторонне развивающиеся и различающиеся как по содержанию, так и по разработке. Уже в итальянской живописи заметен переход от простой прелести благоговения ко все более возрастающей светскости, однако она здесь, как например у Рафаэля, отчасти пронизана религиозностью, отчасти же ограничена принципом античной красоты; это ее сдерживает, между тем дальнейшее развитие заключается не столько в том, что намечаются разные пути в изображении различного рода предметов под влиянием колорита, сколько в поверхностной расплывчатости или эклектическом подражании формам и манере письма. Между тем немецкое и нидерландское искусство определено и отчетливо прошло через весь круг содержания и видов разработки, начиная с совершенно традиционных церковных образов, отдельных фигур и поясных портретов, переходя к полным чувствам, благочестивым, благоговейным изображениям и кончая живыми, более широкими композициями и сценами, в которых, однако, свободная характеристика образов, оживление, достигаемое введением процессов, слуг, случайных представителей общины, украшений на платьях и сосудах, богатство портретов, архитектурных произведений, окружающей природы, видов церквей, улиц, городов, рек, лесов, очертаний гор, еще сдерживается и объединяется религиозным принципом. Теперь этот центр ликвидируется и круг предметов, до сих пор сочетавшийся в единство, распадается; особенности их специфического своеобразия, случайность смены и изменения предоставляют многообразный материал для концепций и их выполнения в живописи.

Чтобы вполне оценить значение этой последней сферы, мы и здесь еще раз, как уже было сделано раньше, должны учесть те

национальные условия, которыми определилось ее начало. В этом отношении мы можем следующим образом оправдать переход от церкви, благочестивых образов и представлений к наслаждению светской жизнью как таковой, к наслаждению предметами и частными явлениями природы, домашней жизнью в ее почтенном, уютном и тихом, тесном кругу, а также национальными торжествами, праздниками и процессиями, деревенскими танцами, весельем храмовых праздников и разными непринужденными проказами. В Голландию проникла *реформация*; голландцы сделались протестантами и избавились от испанского церковного и королевского деспотизма. Что касается политических отношений то мы здесь не находим ни благородного дворянства, изгоняющего своих государей и тиранов или приписывающего им свои законы, ни земледельческого народа, угнетенных крестьян, идущих напролом, подобно швейцарцам; здесь, за исключением храбрецов в сухопутном войске и отважных моряков, большая часть народа состояла из горожан, занятых промышленностью, зажиточных граждан; они, довольствуясь своей деятельностью, не стремились куда-нибудь выше, но, когда приходилось защищать свободу приобретенных прав, частных привилегий провинций, городов, союзов, боролись изо всех сил, смело доверяясь богу и не боясь исключительной славы, связанной с испанским владычеством над половиной всего мира; они подвергали себя всем опасностям, храбро проливали кровь и своей законной смелостью и стойкостью победоносно отвоевывали себе религиозную и гражданскую самостоятельность. Если какое-нибудь специфическое направление духа можно назвать *немецким*, то этого названия заслуживает именно эта верная, состоятельная, полная задушевности гражданственность, которая в своем самочувствии не была высокомерной, в благочестии не была просто восторженной и притворной, в своем богатстве оставалась доступной и довольной, а в жилище и окружающих условиях жизни — простой, нарядной и чистоплотной, неизменно заботливая и все же довольная всеми своими условиями, она в то же время умела оставаться верной старинным обычаям и сохранять деловитость предков, несмотря на свою самостоятельность и развивающуюся свободу.

Этот богатый чувством, способный к искусству народ хотел и в живописи радоваться такому здоровому и вместе с тем законному, приятному покою своей жизни; в своих картинах он еще раз хотел во всевозможных положениях насладиться чистотой своих городов, домов, утвари, своим домашним миром, своим богатством, почтенными нарядами своих жен и детей, блеском своих политических городских празднеств, отвагой своих моряков, славой своей торговли и кораблей, плавающих по всему простору океана. Как раз это чувство честной, бодрой жизни голландские художники приносят и к природным объектам и во всех своих произведениях живописи со свободой и верностью замысла, с любовью

к внешнему, маловажному и скоропреходящему, с открытой свежестью взора и сосредоточенной погруженностью всей души в самое замкнутое и ограниченное соединяют высшую свободу художественной композиции, тонкое чувство даже к побочным обстоятельствам и исключительную тщательность в выполнении. С одной стороны, эта живопись усовершенствовала магию и цветовую игру света, освещения и колорита вообще в сценах из военной жизни и жизни солдата, на подмостках в трактирах, на свадьбах и других крестьянских пиршествах, в изображениях домашних житейских сцен, в портретах и природных сюжетах, в пейзажах, зверях, цветах и т. п., с другой стороны, она давала неподражаемые образцы живописи с живой характеристикой, достигнув подлинной художественной правды. И если она, отправляясь от незначительного и случайного, доходит до изображения деревенских сцен, до грубого и пошлого, то эти сцены кажутся насквозь пронизанными непосредственным весельем и радостью, так что основной сюжет и содержание составляют это веселье и искренность, а не обыденщина, которая только пошла и злонравна. Поэтому перед нами не пошлые восприятия и страсти, а только мужицкие и близкие природе черты веселого, плутовского, комического в низших слоях населения. В этой беззаботной распушенности как раз и находится идеальный момент: это воскресный день жизни, все уравнивающий и удаляющий всяческое зло; люди, которые веселы от всего сердца, не могут быть безусловно дурными и подлыми. В этом отношении небезразлично, является ли зло чем-нибудь мгновенным или выступает как основная черта характера. У нидерландцев комическое упраздняет дурную сторону ситуаций, и нам тотчас становится ясным, что характеры могут также оказаться чем-то иным, нежели тот облик, в котором они явились нам в данный момент. Такая бодрость и комизм составляют бесценное достоинство этих картин. Наоборот, если хотят в теперешних картинах изображать нечто пикантное в подобном роде, то обычно рисуют что-нибудь внутренне дурное или злое без примиряющего комизма. Например, злая женщина ругает своего пьяного мужа в кабачке и ругает очень злобно; здесь, как я уже раньше однажды говорил, обнаруживается только то, что он безалаберный чудака, а она злобная старая женщина.

Если мы взглянем на голландских художников такими глазами, то мы уже не будем считать, что живописи следовало бы воздержаться от подобных сюжетов и что она должна была бы изображать только старых богов, мифы и басни или образы мадонн, распятия, мучеников, пап, святых и святых женщин. То, что свойственно всякому произведению искусства, то свойственно также живописи: наглядное представление о том, что такое человек вообще, человеческий дух и характер и что такое человек и притом *этот* человек. Основную поэтическую черту, проходящую красной нитью у большинства голландских художников

этого круга, составляет усвоение внутренней человеческой природы и ее внешних жизненных форм и явлений: это искренняя радость и художественная свобода, это свежесть и бодрость воображения, смелая уверенность в изображении. В их произведениях искусства можно изучать и можно познакомиться с тем, что такое человеческая природа и человек. В настоящее же время мы уж слишком часто наталкиваемся на портреты и исторические картины, по которым при первом же взгляде убеждаешься, несмотря на все сходство с людьми и реальными индивидами, что художник не знает, что такое человек, ни каков колорит человека, не знает тех форм, в которых человек выражает то, *что он человек*.

ВТОРАЯ ГЛАВА

МУЗЫКА

Если взглянуть на путь, пройденный нами при описании развития отдельных искусств, то начали мы с *архитектуры*. Архитектура была самым неполноценным искусством: ведь мы нашли, что она не в состоянии изобразить духовного в подходящих актуальных условиях, будучи облечена в тяжелую материю, которую она привлекла как свой чувственный элемент и обработала по законам тяжести; мы должны были ограничить назначение архитектуры тем, что она из духа подготавливает для духа в его живом реальном бытии внешнюю художественную среду.

Второе — скульптура, напротив, своим предметом сделала, правда, самую духовную сферу, но не как специфический характер, не как субъективную задушевность чувства, а как свободную индивидуальность; индивидуальность эта не отмежевана от субстанциального содержания, не отмежевана она также от телесного проявления духовной сферы, в качестве индивидуальности она лишь постольку входит в изображение, поскольку требуется индивидуальная оживотворенность существенного по себе содержания, она, как духовное интимное начало, лишь настолько пронизывает телесные формы, насколько это допускает нерасторжимое в себе единство духа и его природной формы, с ним согласованной. Это необходимое для скульптуры тождество по себе сущего духа в своем *телесном* организме, а не в своей собственной *задушевности*, ставит перед этим искусством задачу — еще сохраняя в качестве материала тяжелую материю, не строить в виде неорганической среды формы по законам тяготения и нагрузки, как то делает архитектура, а принять форму классической красоты, соответствующей духу и его идеальной классической форме.

Скульптура в этом отношении показала себя особенно готовой к тому, чтобы оживить в произведениях искусства содержание и способ выражения *классической* художественной формы, в то время как архитектура, какое бы содержание она ни хотела обслужить, по своему способу изображения не вышла за пределы основных черт лишь *символического* обозначения; таким образом, *в-третьих*,

с живописью мы вступаем в *романтическую* сферу. В самом деле, в живописи — хотя средством, через которое раскрывается внутренняя сфера, все еще остается внешняя форма, но эта внутренняя сфера представляет собою идеальную *особую субъективность*, эмоцию, обращенную в себя из своего телесного существования, субъективную страсть и чувство характера и сердца, которые не изливаются больше целиком во внешнюю форму, но отражают в ней как раз внутреннее для-себя-бытие и занятость духа сферой своих собственных состояний, целей и действий. Ради этой задушевности своего содержания живопись не может удовлетвориться материей, с одной стороны, как с трудом оформленной, с другой, — как только по своей *форме* воспринимающей, не расчлененной, но может в качестве чувственного средства выражения избрать себе лишь видимость и *красочную видимость*. И все же цвет дан лишь для того, чтобы сделать видимыми *пространственные* формы и фигуры, как наличные в живой действительности, сделать их видимыми даже тогда, когда искусство живописи превращается в магию колорита, в которой объективное словно уже начинает исчезать, и воздействие происходит уже почти не через что-то материальное. Итак, живопись все развивается в сторону более идеальной свободы видимости, которая больше не связана с образом, как таковым, но ей разрешено самостоятельно отдаваться игре сияния и отблесков, волшебству светотеней по себе взятых — и все же эта магия красок неизменно пространственного порядка, видимость с внеположными друг по отношению к другу частями, поэтому *видимость* самостоятельно *существующая*.

1. Если же внутренняя сфера должна в самом деле обнаруживаться в качестве *субъективной* задушевности, как это уже принципиально происходит в живописи, то действительно соответствующий материал не должен быть такого свойства, чтобы иметь для себя известное постоянство. Таким образом, мы получаем способ выражения и сообщения, в чувственный элемент чего объективность входит не как пространственная форма, чтобы в ней задержаться, и нуждаемся в материале, непрочном в своем бытии для другого и снова исчезающем в своем возникновении и наличности. Это уничтожение не только *одного* пространственного измерения, но всякой пространственности вообще, это полное сосредоточение в субъективности как с внутренней, так и с внешней стороны созидает второе романтическое искусство — *музыку*. В этом отношении она составляет действительный центр того изображения, которое берет субъективное как таковое в качестве содержания, равно и в виде формы, причем музыка, будучи искусством, правда, делает внутреннюю сферу предметом сообщения, но в своей объективности сама остается *субъективной*, другими словами, — действует не как изобразительное искусство, допускающее, чтобы раскрытие, к которому она стремится, свободно развивалось и пришло к по себе спокойно пребывающему бытию,

но устраняет его, как нечто объективное, и не позволяет внешнему как внешнему присвоить себе по отношению к нам твердое бытие.

Но, поскольку все же устранение пространственной объективности, как изобразительного средства, есть оставление ее, как это мы наблюдаем над чувственной пространственностью самих изобразительных искусств, постольку это отрицание должно проявиться на чем-то *материальном*, что до сих пор спокойно в себе продолжало существовать, точно так же, как живопись в своей области свела пространственные измерения скульптуры к плоскости. Поэтому устранение пространственности заключается здесь лишь в том, что определенный чувственный материал поступается своею спокойной внеположностью и приходит к движению, при этом начинает дрожать *так*, что каждая часть связанного тела не только меняет свое место, но также стремится вернуться в прежнее состояние. Результат этого вибрирующего дрожания есть *тон*, материал музыки.

С тоном музыка покидает стихию внешней формы и ее наглядную *видимость*, поэтому для восприятия ее произведений необходим другой субъективный орган — *слух*; подобно зрению, он относится к ощущению не практически, а *теоретически*; сам по себе слух идеальнее зрения. В самом деле, спокойное, бесстрастное обозрение произведений искусства позволяет предметам спокойно продолжать свое существование для себя, какими они даны, без всякого желания их уничтожить, но то, что созерцание схватывает, не есть нечто идеальное, положенное в самом себе, а, наоборот, составляет то, что удерживается в своем чувственном бытии. Между тем ухо, не обращаясь к объектам в практическом смысле, воспринимает результат этой внутренней вибрации тела, через которую обнаруживается не спокойная материальная форма, но первая, более идеальная душевность. Однако, поскольку отрицательность, в которую здесь вступает вибрирующий материал, с одной стороны, является разрушением пространственного состояния, опять-таки уничтожаемого реакцией тела, постольку проявление этого двоякого отрицания, тон, составляет нечто внешнее, снова уничтожающее себя в своем возникновении через свое бытие и по себе исчезающее. Благодаря этому двойному отрицанию внешнего, лежащему в основе тона, тон соответствует внутренней субъективности, причем звучание, само по себе нечто более идеальное, чем сама по себе реально существующая телесность, поступается также этим более идеальным бытием и тем самым становится чем-то внешним, соответствующим внутреннему.

2. Спросим, наоборот, чем должна быть внутренняя стихия, чтобы со своей стороны доказать свою адекватность звучанию и тону, — мы уже видели, что взятый сам по себе, как реальная объективность, звук в противоположность материалу изобразительных искусств есть нечто совершенно объективное. Камень и цвета принимают в себя формы широкого, многообразного мира

объектов и изображают их согласно их действительному бытию; звукам это недоступно. Таким образом, для музыкального выражения годится только совершенно лишенная объективности внутренняя сфера, абстрактная субъективность как таковая. Это — наше совершенно пустое «я», самость без дальнейшего содержания. Таким образом главная задача музыки будет заключаться в том, чтобы дать отзвучать не самой предметности, а наоборот — тому способу, каким внутренняя суть соответственно своей субъективности и идеальной душе отдается своим движениям.

3. То же самое можно сказать о *действии* музыки. Она претендует на крайнюю субъективную проникновенность как таковую; она — искусство чувства, которое непосредственно обращается к самому чувству. Например, живопись, как мы видели, может также выражать в лицах и образах внутреннюю жизнь и понуждения, настроения и сердечные аффекты, ситуации, конфликты, судьбу души, но в картинах мы имеем перед собой объективные явления, от которых отлично созерцающее «я», как внутренняя самость. Как бы мы ни углубились в предмет, ситуацию, характер, формы статуи или картины, как бы ни удивлялись художественному произведению и ни забывали о себе, как бы мы ни были полны им, все равно эти художественные произведения остаются самостоятельно существующими объектами, в отношении к которым мы остаемся лишь зрителями. В музыке это различие исчезает. Ее содержание есть само по себе субъективное, и выражение его также не приводит к возникновению пространственно *пребывающей* объективности, а показывает своим неудержимым свободным исчезновением, что оно не заключает в себе самостоятельной стойкости, а сохраняется лишь внутренним и субъективным миром и должно существовать только для субъективности внутренней жизни. Таким образом, звук, разумеется, есть некое выражение и нечто внешнее, но такое выражение, которое именно потому, что оно нечто внешнее, тотчас вновь исчезает. Не успеет ухо его уловить, как оно замолкло; впечатление, которое здесь должно состояться, тотчас становится чем-то внутренним; звуки находят свой отклик лишь в самой глубокой душе, захваченной в своей идеальной субъективности и приведенной в движение.

Эта беспредметная проникновенность в отношении как содержания, так и способа выражения составляет *формальную* сторону музыки. Правда, у нее также имеется содержание, но не в смысле изобразительного искусства и не в смысле поэзии; ибо, чего у нее нет, так это объективного самооформления — будь то в виде подлинных внешних явлений или в виде духовных созерцаний и представлений в их объективной данности.

Что касается порядка наших дальнейших рассуждений, то *во-первых*, мы должны определеннее подчеркнуть *всеобщий* характер музыки и ее воздействия в отличие от других искусств

как со стороны материала, так и со стороны формы, воспринимающей духовное содержание;

во-вторых, мы должны обсудить специфические *отличия*, на которые распадаются и которыми опосредствуются музыкальные звуки и их фигурации, отчасти в связи с их временной продолжительностью, отчасти — в связи с качественными оттенками их полного звучания;

в-третьих, наконец, музыка оказывается в известном отношении к содержанию, которое она раскрывает, — она либо присоединяет к себе ощущения, представления и рассуждения, выраженные словом, их сопровождая, либо свободно раскрывается в собственной сфере с ничем не сдерживаемой самостоятельностью.

Если после этого общего указания принципа и классификации музыки мы перейдем к разъяснению ее особых сторон, то по существу дела присоединяется еще одна специфическая трудность. В самом деле, ведь музыкальный элемент звука и задушевности, который разрабатывается содержанием, столь абстрактен и формален, что к деталям нельзя перейти, не считаясь тотчас с техническими определениями — с соотношениями тонов, различием инструментов, ладов, аккордов и т. п. Но в этой области я мало сведущ, поэтому я должен заранее извиниться, если я ограничусь лишь более общими точками зрения и отдельными замечаниями.

1. ОБЩИЙ ХАРАКТЕР МУЗЫКИ

Основные точки зрения, имеющие значение в отношении музыки вообще, могут быть нами рассмотрены в следующем порядке:

во-первых, мы должны сравнить музыку, с одной стороны, с изобразительными искусствами, а с другой стороны, — с поэзией;

во-вторых, этим для нас скорее определится способ, каким музыка усваивает и изображает известное содержание;

в-третьих, из этого способа обработки мы можем точнее определить своеобразное воздействие, которое оказывает музыка на душу в сравнении с прочими искусствами.

а) Что касается первого пункта, то мы должны сравнить музыку с другими искусствами с *трех* точек зрения, если мы хотим ее четко выставить в ее специфическом своеобразии.

а) *Во-первых*, она находится в родственной связи с *архитектурой*, хотя ей и противоположна.

аа) Именно содержание в зодчестве, которое должно отразиться в архитектурных формах, не входит вполне в структуру, как в произведениях скульптуры и живописи, но остается от нее отличным, как внешняя среда, точно так же и в музыке, как в романтическом искусстве в собственном смысле, классическое тождество внутренней сферы и ее внешнего бытия разрешается одинаковым, хотя и противоположным способом; действуя аналогично, архи-

текстура, как символический способ изображения, не была бы в состоянии достигнуть этого единства. В самом деле, духовная интимность от простой концентрации чувства переходит к созерцаниям, представлениям и их формам, разработанным при помощи фантазии, между тем музыка способна скорее выразить лишь элемент чувства и облекает выразительные по себе образы духа в мелодические звуки ощущения; так же архитектура в своей сфере вокруг статуи бога, правда, в окаменевшем виде, расставляет выразительные формы своих колонн, стен и балок.

ββ) Тем самым звук и его конфигурация становится в совершенно ином роде *искусственным* элементом посредством искусства и исключительно через художественное выражение — иначе обрабатывает живопись и скульптура человеческое тело, его позу и лицо. И в данном случае музыку скорее следует сравнить с архитектурой, заимствующей свои формы не из находящегося налицо, но из сферы духовного изобретения, чтобы создать их отчасти по законам тяжести, отчасти по правилам симметрии и красоты сочетания. Так же действует музыка в своей области, следуя, с одной стороны, гармоническим законам звуков, независимо от выраженного ощущения — законы эти опираются на количественные отношения; с другой стороны, благодаря повторениям такта и рифмы, так и благодаря последующей разработке звуков она часто оказывается под властью закономерности и симметрии. Таким образом, в музыке царит глубочайшая проникновенность и задушевность и вместе с тем строжайшая рассудочность, так что музыка объединяет в себе две крайности, которые легко делаются самостоятельными по отношению друг к другу. При такой самостоятельности музыка по преимуществу получает архитектурный характер, когда она, освободившись от выражения чувства, изобретательно возводит для себя самой музыкально закономерное строение звуков.

γγ) При всем этом сходстве искусство звуков протекает в сфере, также совершенно противоположной сфере архитектуры. В обоих искусствах основу составляют количественные отношения: точнее — отношения меры; однако материал, формирующий соответственно этим отношениям, — прямо противоположен. Архитектура берет тяжелую чувственную массу в ее спокойной рядоположенности и внешней пространственной форме, музыка же имеет своим предметом звучащую душу, свободно вырывающуюся из пространственной материи в количественных отличиях звука и в продолжающем изливаться временном движении. Поэтому также произведения обоих искусств относятся к двум совершенно различным сферам духа, причем архитектура выдвигает свои грандиозные создания на длительные сроки для внешнего созерцания в символических формах, между тем быстро исчезающее царство звуков непосредственно благодаря слуху вовлекается в интимную сферу чувства и наполняет душу эмоциями симпатии.

β) Что же касается, *во-вторых*, ближайшего отношения музыки к другим двум изобразительным искусствам, то сходство и различия, которые можно вскрыть, частично объясняются тем, на что я только что указывал.

αα) Наименьше сходства у музыки со *скульптурой*, как в отношении материала и способа формирования, так и в отношении законченного слияния внутреннего и внешнего, — а к этому приводит скульптура. Между тем у музыки больше точек соприкосновения с живописью — отчасти благодаря перевесу задушевности выражения, отчасти в связи с обработкой материала — по материалу, как мы видели, живопись имеет право вторгаться в область музыки. И все же у живописи совместно со скульптурой неизменная цель — изображение объективного пространственного образа, и связана она с реальной его формой, находящейся вне искусства. Правда, ни художник, ни скульптор не воспринимают человеческого лица, положения тела, очертания горного кряжа, ветвей и листьев дерева неизменно так, как он видит эти внешние явления непосредственно перед собой здесь и там, в природе, но его задачей является упорядочить это преднаходимое, изобразить его в соответствии с известной ситуацией, равно и выражением, неизбежно вытекающим из содержания данной ситуации. Итак, здесь, с одной стороны, имеется по себе готовое содержание, подлежащее художественной индивидуализации, с другой стороны, даны по себе также наличные формы природы, и у художника оказываются две точки опоры для концепции и выполнения, если он хочет согласно своему призванию совместить в своем произведении оба эти элемента. Если он исходит из этих четких определений, ему отчасти предстоит конкретнее воплотить общее представление, отчасти — обобщить и одухотворить человеческий образ или другие формы природы, которые могут служить моделями по своему единичному характеру. Что же касается композитора, то он, правда, также не абстрагирует от всякого содержания, но находит его в тексте, перекладываемом им на музыку, или, действуя более независимо, облекает для себя любое настроение в форму музыкальной темы, которую он далее обрабатывает, специфической же сферой его произведений остается более формальная проникновенность, чистое звучание; и его углубление в содержание вместо творчества вовне скорее оказывается возвращением в собственную свободу внутренней сферы, самоотдачей самому себе, в некоторых же областях музыки это даже оказывается свидетельством того, что композитор, как художник, свободен от содержания. Если мы уже вообще можем рассматривать деятельность в сфере красоты, как освобождение души, как отказ от принуждения и ограниченности, то музыка доводит эту свободу до последнего предела, причем само искусство смягчает самую грозную трагическую судьбу теоретической разработкой и превращает ее в наслажде-

ние. А именно — чего добиваются изобразительные искусства объективной пластической красотой, выставляющей во всех частностях и деталях целостность человека, человеческую природу как таковую, общее и идеальное, не утрачивая гармонии в самой себе, то это совершенно иначе изображается музыкой. Скульптор должен только *выявить*, другими словами — *выставить вовне* то, что скрыто в представлении, что с самого начала в нем содержится, таким образом все единичное в своей существенной определенности является лишь ближайшим объяснением полноты, которая дана духу уже через подлежащее воспроизведению содержание. Например, образ в пластическом произведении искусства требует в той или иной ситуации тела, рук, ног, плоти, головы с таким-то выражением, с такой позой, требует таких-то других образов, иных связей и т. п., и каждая такая сторона требует других, чтобы с ними сомкнуться в одно организованное целое. Выполнение темы здесь — лишь более точный анализ того, что тема уже содержит в самой себе; чем более разработан образ, нам данный таким способом, тем сконцентрированнее единство и усиливается более определенная связь частей. Если произведение искусства есть нечто подлинное, то наиболее совершенное выражение единичного должно быть одновременно обнаружением величайшего единства. Поэтому во всяком случае и у музыкального произведения должно иметься внутреннее членение и закругленность целого, в котором часть делает необходимым другую часть; отчасти здесь выполнение совершенно другого рода, отчасти мы должны понимать единство в ограничительном смысле.

ββ) Смысл музыкальной темы, ею выражаемый, скоро исчерпывается; если же тема повторяется или даже доводится до дальнейших противоположностей и опосредствований, то эти повторения, уклонения, разработки в других тонах и т. д. легко обнаруживаются, как излишние для усвоения и относятся скорее только к чисто музыкальной разработке и желанию проникнуть в многообразный элемент гармонических отличий — они не требуются ни самым содержанием, равно не находят в нем опоры — между тем в изобразительных искусствах, наоборот, изображение единичного и детализирование есть неизменно более точное выделение и живой анализ самого содержания. Однако, разумеется, нет оснований отрицать, что в музыкальном произведении можно раскрыть содержание в его более определенных отношениях, противоположностях, конфликтах, переходах, осложнениях и разрешениях с помощью способа развертывания темы, присоединения другой темы, так что обе темы продолжают развиваться, поглощая друг друга, меняются, здесь замирая, там снова выплывая, то они кажутся побежденными, то они вновь выступают. Но и в этом случае при такой разработке единство не становится глубже и сконцентрированнее, как в скульптуре и живописи, но скорее есть распространение, расширение, расхождение, отдале-

ние и возвращение обратно — правда, при всем этом раскрывающееся содержание хотя и остается более общим центром, но не объединяет так прочно целого, как это возможно в формах изобразительного искусства, в особенности, где дело сводится к человеческому организму.

γγ) С этой стороны в отличие от других искусств, музыка слишком сродни стихии этой формальной свободы внутренней жизни, чтобы так или иначе не иметь возможности выходить за пределы наличного содержания. Воспоминание об избранной теме есть как бы вчувствование композитора ¹, т. е. узнавание себя автором и признание свободы своей деятельности и исканий. Но с этой точки зрения свободное фантазирование четко отличается от по себе замкнутого музыкального произведения, которое по существу должно представлять расчлененное целое. В свободном фантазировании несвязанность сама составляет цель, так что композитор среди другого может также обнаружить свободу, сплестать известные мелодии и пассажи в своем мгновенном творчестве, приобрести в них новую сторону, разработать ее в многочисленных нюансах, перевести их к другим и, отправляясь от этого, также продолжать развиваться в сторону наиболее разнородного.

Но в целом музыкальное произведение вообще допускает свободу более сдержанного творчества с соблюдением, так сказать, пластического единства или возможность в субъективной живости произвольно отдаваться, исходя из любой точки, большим или меньшим отклонением, одинаково колебаться в ту или другую сторону, капризно задерживаться, вовлекать что-то и снова уноситься в стремительном потоке. Поэтому художнику, скульптору можно рекомендовать изучать естественные формы — у музыки нет такого круга наличных форм, вне ее находящихся, за которые она вынуждена была бы держаться. Круг музыкальной закономерности и неизбежных форм преимущественно относится к сфере самых звуков, — они не так тесно связаны с определенностью содержания, в них вкладываемого, и, сверх того, с точки зрения их приложения оставляют в большинстве случаев широкий простор также для субъективной свободы в выполнении.

Это основная точка зрения, согласно которой можно музыку противопоставлять искусствам, более объективным по своей деятельности.

γ) С другой стороны, — *в-третьих*, всего ближе музыка к поэзии, причем и музыка и поэзия пользуются тем же чувственным материалом — звуком. Но и между этими искусствами имеется величайшая разница, это касается как способа обработки звуков, так и характера выражения.

¹ В немецком тексте непередаваемая игра слов: «Erinnerung и Er-Innerung».

а) Как мы уже видели при всеобщей классификации искусств, в поэзии не звук как таковой извлекается из многообразных искусственных инструментов и творчески формируется, но артикулированный звук человеческого органа речи снижается до роли простого передатчика речи — он сохраняет лишь цену как по себе не имеющего смысла обозначения представлений. Благодаря этому вообще звук остается самостоятельным чувственным бытием; оно, как простой знак чувств, представлений и мыслей, включает свою *имманентную внешнюю данность* и объективность именно в том, что оно есть только этот знак. В самом деле, по существу объективность внутреннего начала как внутреннего заключается не в звуках и словах, но в том, что я *сознаю* мысль, ощущение и т. д., что и их делаю предметом, и он мне дан в таком виде в представлении, или же в том, что я затем развиваю содержание мысли, представления, что я распределяю внешние и внутренние отношения содержания моих мыслей, сопоставляю отдельные определения и т. д. Правда, мы всегда мыслим *словами*, при этом, однако, не нуждаемся в реальных словах. Звуки речи, как чувственные, не имеют значения по отношению к духовному содержанию представлений, для передачи же этого содержания ими пользуются — в связи с этим звук здесь опять-таки приобретает самостоятельный характер. Правда, в живописи цвет и его состав как простого цвета так же по себе безразличен, а по сравнению с областью духовного представляет самостоятельный чувственный элемент; но ведь цвет как таковой еще не дает живописи — должны присоединиться форма и ее выражение. С этими внутренне одушевленными формами колорит оказывается гораздо более тесно связанным, чем связь с представлениями звуков речи и их соединений в виде слов. Если мы учтем разницу в *употреблении* звука в поэзии и музыке, то музыка не снижает звука до роли звука речи — для музыки самый звук есть ее стихия, так что звук, поскольку он есть *звук*, берется в качестве чего-то самостоятельного. Тем самым, поскольку царство звуков не должно служить в качестве простых знаков, оно в своем свободном становлении может прийти к такому оформленному целому, которое обращает в свою существенную цель свою собственную форму в качестве художественного звукового образа. В особенности в новейшее время музыка в своей оторванности от по себе уже ясного содержания замкнулась в таком виде в своей собственной стихии, зато потеряла в своей силе над всей внутренней сферой — ведь доставляемое ею наслаждение обращено лишь к одной стороне искусства, а именно, поскольку она интересуется лишь чисто музыкальной стороной композиции и ее стройностью, — в этой сфере компетентны лишь знатоки — она меньше связана с всеобщим человеческим художественным интересом.

б) Но то, что теряет поэзия во внешней объективности, умея устранить свой чувственный элемент, насколько он допустим

в этом искусстве, то она выигрывает во внутренней объективности созерцаний и представлений, выдвигаемых поэтическим языком перед духовным сознанием. Ведь эти созерцания, чувства и мысли должны быть выставлены фантазией в виде по себе готового мира событий, поступков, душевных настроений и вспышек страсти; таким образом фантазия созидает произведения, в которых вся действительность как по внешнему проявлению, так и по внутреннему составу становится для нашего духовного чувства созерцанием и представлением. Поскольку музыка хочет быть самостоятельной в своей собственной сфере, она должна отвечать этому виду объективности. А именно, как я уже указывал, царство звука имеет, разумеется, отношение к душе, оно находится в гармонии с духовными ее движениями, но дело не идет дальше неизменно менее ясного чувства симпатии, хотя с этой точки зрения музыкальное произведение, поскольку оно возникает из недр души и насквозь пронизано многообразием душевных переживаний и эмоций, может в свою очередь воздействовать так же мощно. Наши чувства и без того из своей стихии неопределенной задушевности далее переходят в известном составе и субъективном сплетении с ним к конкретному созерцанию и более общему представлению данного содержания. Это же самое может иметь место и в музыкальном произведении, если только чувства, вызываемые в нас этим произведением как таковым и искусственным одушевлением, перерабатываются в нас в определенные созерцания и представления и тем самым заставляют осознать также определенность душевных впечатлений в более прочных созерцаниях и более общих представлениях. Но тогда это *наше* представление и созерцание — они, правда, вызваны музыкальным произведением, но эти созерцания не произведены непосредственно соответствующей музыкальной обработкой звуков. Поэзия же сама выражает чувства, созерцания и представления и может набросать нам черты внешних предметов, хотя со своей стороны она не в состоянии дойти до отчетливой пластики скульптуры и живописи, ни до душевной проникновенности музыки и должна поэтому апеллировать к другим нашим чувственным созерцаниям и бессловесным душевным построениям.

γγ) Но, *в-третьих*, музыка не довольствуется этой самостоятельностью сравнительно с поэзией и духовным содержанием сознания, а тесно сливается с содержанием, разработанным уже поэзией и ясно высказанным как ряд чувств, рассуждений, обстоятельств и действий. Если же музыкальная сторона подобного произведения искусства остается существенным и выдающимся его элементом, то поэзия в виде стихотворения, драмы и т. п. не должна выступать сама по себе с требованием особой значимости. Вообще в пределах этой связи музыки и поэзии перевес одного искусства причиняет ущерб другому. Поэтому, если текст, как поэтическое произведение искусства, имеет по себе безусловно

самостоятельную цену, то он от музыки может ждать лишь незначительной опоры; так, например, музыка в драматических хорах античных писателей имела лишь подчиненное значение. Если же, наоборот, музыка начинает занимать место как нечто по себе более оригинальное и независимое, то опять-таки текст по своему поэтическому выполнению может быть только более поверхностным и должен сам по себе ограничиваться общими чувствами и представлениями, имеющими общий характер. Поэтическая разработка глубоких мыслей доставляет такой же малоценный музыкальный текст, как описание внешних объектов природы или описательная поэзия вообще. Поэтому песни, оперные арии, текст ораторий и т. п. могут быть скучными и до известной степени посредственными, что касается *ближайшего* поэтического выполнения; если композитору должен быть предоставлен свободный простор, то поэту, как поэту, не следует желать вызывать удивление. В этом отношении очень удачно действовали в особенности итальянцы, как, например, Метастазιο и другие, между тем как стихотворения Шиллера для музыкальных композиций представляются очень неподатливыми и неподходящими, да они и писались совершенно не с этой целью. Где музыка возвышается до более художественной выразительности, сверх того мало или ничего не поймешь из текста, в особенности с нашим немецким языком и произношением. Итак, это немзыкальная точка зрения переносит центр тяжести интереса на текст. Так, например, итальянская публика болтает во время менее значительных сцен оперы, ест, играет в карты и т. д., если же начинается исполнение выдающейся арии или другое значительное музыкальное произведение, то всякий старается слушать самым внимательным образом. Мы же, немцы, всего больше интересуемся судьбой и речами оперных принцев и принцесс с их слугами и щитоносцами, доверенными лицами и горничными; и донны, быть может, много таких слушателей, которые, как только начинается пение, жалеют, что интерес нарушен и их тогда выручает болтовня. И в духовной музыке в большинстве случаев текст это либо известное «Верую», либо сводка отдельных мест из псалмов, так что слова следует рассматривать лишь как повод к музыкальному комментарию, который выполнен по-своему и не то, что комментарий должен заменять текст, но скорее он из него извлекает лишь общую часть содержания совершенно так же, как живопись выбирает свой материал из священной истории.

б) Поставим теперь *второй* вопрос о *характере концепции*, отличном от других искусств, — в соответствующей форме музыка в виде ли аккомпанемента или независимо ни от какого определенного текста может усвоить и выразить своеобразие содержания; я уже раньше сказал, что музыка среди всех искусств имеет больше всего возможности освободиться не только от всякого реального текста, но и от выражения какого-нибудь

определенного содержания, чтобы удовольствоваться лишь замкнутой сменой сопоставлений, изменений, противоположностей и опосредствований, встречающихся в пределах чисто музыкального царства звуков. Но тогда музыка оказывается пустой, лишенной смысла, и ее в сущности нельзя считать за искусство, так как ей недостает главного элемента всякого искусства — духовного содержания и выражения. Только если духовное начало оказывается выраженным в чувственном элементе звуков и их многообразных фигурациях надлежащим образом, то и музыка возвышается до настоящего искусства, при этом безразлично, получает ли это содержание для себя свое ближайшее обозначение с помощью слов или же это содержание следует обрести более неопределенным образом — из звуков и их гармонических взаимоотношений и одушевления мелодии.

а) В этом отношении специфическая задача музыки заключается в том, что она любое содержание конструирует для духа не так, как это содержание заключено в сознании, в виде всеобщего *представления*, не так, как определенная внешняя *форма* уже дана для созерцания или проявляется более подобающим образом через искусство, но конструирует способом, благодаря которому содержание становится живым в сфере *субъективной задушевности*. Предназначенная музыке трудная деятельность сводится к тому, чтобы заставить этот сокровенный жизненный процесс раскрыться в звуках или присоединить его к высказанным словам и представлениям, погрузив представления в эту стихию, чтобы возродить их заново для эмоции и сочувственного восприятия.

аа) Итак, задушевность как таковая есть форма, в которой музыка может усвоить свое содержание; благодаря этому она становится способной воспринять в себе все, что вообще может войти во внутреннюю сферу и преимущественно облечься в форму чувства. В этом одновременно коренится определение, что музыка не может стремиться работать для созерцания, но должна ограничиться тем, чтобы сделать задушевность внутренней жизни усвояемой — или тем, что она стремится внедрить субстанциальную внутреннюю глубину содержания, как такового, в глубины чувства, или тем, что она предпочитает внутреннюю жизнь содержания изобразить в форме единичной *субъективной задушевности*, так что для музыки эта субъективная задушевность сама становится ее собственным сюжетом.

ββ) В абстрактной задушевности ближайшей особенностью, с которой связана музыка, является *чувство*, распространяющаяся субъективность «я»; она, правда, развивается в некое содержание, но оставляет его в этой непосредственной завершенности в «я» и в отношении к «я» помимо какого бы то ни было внешнего элемента. Тем самым чувство неизменно остается только тем, во что облекается содержание, и на эту сферу как раз претендует музыка.

γγ) Здесь музыка раскрывается для выражения всех *особых* чувств, взятых в отдельности, и своеобразной сферой музыкального выражения оказываются всевозможные оттенки веселья, радости, шутки, каприза, восторга и ликований души, а также различные градации страха, озабоченности, печали, жалобы, горя, скорби, тоски и т. д. и, наконец, благоговения, преклонения, любви и т. д.

β) Еще вне искусства звук в виде междометия, в виде скорбного крика, вздоха, смеха, составляет непосредственное, живейшее раскрытие душевных актов и чувства, это есть «увы» и «ах» чувства. Здесь есть самостоятельное творчество и объективность души как души, выражение, занимающее среднее место между бессознательным погружением и возвращением в себя к внутренним определенным мыслям, и созидание не практическое, а теоретическое. Подобным образом, птица в своем пении находит такое же наслаждение и такого рода самотворчество.

Но исключительно естественное выражение междометий не есть еще музыка, ибо эти восклицания — правда, не членораздельные произвольные звуки представлений наподобие звуков речи и поэтому не выражают представленного содержания в его всеобщности, как представление, но со звуком и в самом звуке сообщают настроение и чувство, которое непосредственно вкладывается в такого рода звуки и дает волю сердцу, чтобы излиться; и все же это освобождение не есть еще освобождение через искусство. Музыка, наоборот, должна привести чувства к определенным отношениям тонов и добиться того, чтобы естественные выражения не были дикими, грубыми и стали умеренными.

γ) Таким образом, междометия доставляют, правда, исходную точку для музыки, но сама музыка является искусством лишь как размеренное междометие и в этом отношении должна художественно подготовить свой чувственный материал в большей степени, чем живопись и поэзия, прежде, чем он окажется способным художественно выразить содержание духа. Ближайший способ, каким царство звуков достигает такой соразмерности, мы рассмотрим позднее, пока мне хочется лишь повторить замечание, что тона по себе составляют совокупность отличий, которые могут раздваиваться и соединяться в многообразнейшие виды непосредственных сочетаний, существенных противоположностей, противоречий и опосредствований. Этим противоположностям и объединениям, так же как различиям их движений и переходов, их выступления, развития, борьбы, саморазрешения и исчезновения соответствует в ближайшем или более отдаленном отношении внутренняя природа, как этого или того содержания, так и чувств; в этих чувственных формах сердце и душа овладевают данным содержанием, так что подобные отношения тонов, взятые и образованные согласно этой соразмерности, дают одухотворенное выражение того, что имеется в духе как определенное содержание.

Но для *внутренней* простой сущности содержания элемент тона потому оказывается родственнее, нежели прежний чувственный материал, что тон, вместо того, чтобы затвердеть в пространственных формах и получить прочность в многообразии рядоположности и внеположности, подпадает скорее идеальной сфере *времени* и поэтому развивается не в сторону разграничения простой внутренней жизни и конкретной телесной формы и явления. Так же обстоит дело с формой *ощущения* содержания, выражение чего по преимуществу свойственно музыке. А именно, в созерцании и представлении, как при самосознающем мышлении обнаруживается неизбежное отличие созерцающего, представляющего, мыслящего «я» и созерцаемого, представляемого или мыслимого предмета; в ощущении же это отличие гаснет, или скорее, — совсем не выдвинуто, а содержание неразрывно связано с внутренней стихией, как таковой. Поэтому, если музыка, как сопровождающее искусство, и связывается с поэзией или, наоборот, поэзия, как осмысляющая руководительница, связывается с музыкой, то музыка не может стремиться воспроизвести представления и мысли, как они охватываются самосознанием в виде представлений и мыслей, но, как было сказано, должна свести простую природу содержания в таких отношениях тонов к ощущениям, в каких они сродни внутреннему отношению этого содержания, или конкретнее, музыка должна стремиться с помощью своих звуков, сопровождающих и углубляющих поэзию, выразить самое это ощущение, которое может быть содержанием созерцаний и представлений в духе, также совместно *ощущающим*, как и представляющим.

с) *В-третьих*, при таком истолковании объясняется сила, с которой музыка по преимуществу воздействует на душу как таковую, — она не следует пути рациональных рассуждений, она не дробит самосознания по отдельным созерцаниям, но ей свойственно жить в задушевности и замкнутой глубине ощущения. В самом деле, именно эта сфера, внутреннее чувство, абстрактное вслушивание в самого себя есть то, что схватывает музыка, тем самым она приводит в движение седалище внутренних изменений, сердце и душу, как такое простое сконцентрированное средоточие.

а) Скульптура, по преимуществу, дает своим произведениям искусства совершенно устойчивое для себя бытие, по себе замкнутую объективность, как по содержанию, так и по внешнему проявлению. Ее состав — субстанциальность духовного, правда, индивидуально переживаемая, но самостоятельно по себе пребывающая, форма же ее — пространственно целостная фигура. Поэтому скульптурное произведение, как объект созерцания, сохраняет наибольшую устойчивость. Более того, как мы уже видели при анализе живописи («Эстетика», т. III, стр. 21)¹, картина вступает со зрителем в более близкую связь, отчасти

¹ См. настоящий том, стр. 22.

в связи с более субъективным содержанием, ею изображаемым, отчасти с простой *видимостью* реальности, ею доставляемою, — этим она доказывает, что она не хочет быть ничем самостоятельным для себя, а, наоборот, существенна лишь для другого, для созерцающего и воспринимающего субъекта. Но и перед картиной у нас остается более самостоятельная свобода, причем мы неизменно имеем дело с объектом, вне нас находящимся, — этот объект дается нам лишь посредством созерцания и только таким образом воздействует на ощущение и представление. Поэтому зритель может прогуливаться около произведения искусства, замечать у него то или иное, анализировать целое, поскольку оно для него является чем-то устойчивым, выставлять о нем разнообразные соображения и сохранять таким образом полную свободу для своего независимого анализа.

а) Музыкальное произведение искусства, наоборот, правда, также намечает в виде исходного пункта различие между наслаждающимся субъектом и объективным произведением, причем оно получает в своих реально звучащих тонах внутренне своеобразное чувственное бытие; но в известной степени эта противоположность не возрастает подобно тому, как это происходит в изобразительном искусстве, до длительного внешнего пространственного существования и до наглядности для себя сущей объективности, а, наоборот, распыляет свое реальное существование в непосредственное временное исчезновение, с другой стороны, музыка не отделяет внешнего материала от духовного содержания, подобно поэзии, — в поэзии элемент представления образуется как таковой в своеобразном развитии духовных фантастических образов, независимее от тона языка и в наибольшей отмежеванности среди всех искусств от этой внешней стороны. Разумеется, здесь можно было бы заметить, что музыка, согласно высказанному, могла бы, наоборот, отмежевать звуки от их содержания и сделать их таким образом самостоятельными, но это освобождение не есть то, что соответствует цели искусства, — последняя заключается в том, чтобы целиком превратить движение гармонии и мелодии в выражение однажды избранного содержания и ощущений, которые могут быть им вызваны. Поскольку музыкальное выражение обладает как своим содержанием самым внутренним началом, внутренним смыслом предмета и ощущения и звуком, во всяком случае не превращающимся в искусстве в пространственные формы, безусловно переходящим в своем чувственном бытии, постольку музыка со всеми движениями непосредственно проникает во внутреннее средоточие всех душевных движений. Таким образом, музыка овладевает сознанием, не противостоящим никакому объекту; с утратой этой свободы оно оказывается увлеченным стремительным потоком звуков. Но здесь возможно разнообразное воздействие при многообразных направлениях, на которые может распасться музыка. Именно, если музыке недостает более

глубокого содержания или вообще более одухотворенного выражения, то может получиться, что мы, с одной стороны, радуемся исключительно чувственному звукосочетанию и благозвучию без дальнейшего внутреннего движения, или, с другой стороны, рассудочным анализом следим за развитием гармонии и мелодии, внутреннее же чувство не затрагивается и не увлекается этим процессом. Мало того, — в музыке преимущественно имеется такой обнаженный рассудочный анализ, для которого в произведении искусства не остается ничего, кроме ловкости внутреннего кропанья. Если же мы абстрагируем от этой рассудочности и отдадимся свободному порыву, то музыкальное произведение искусства поглощает нас целиком и увлекает нас с собой независимо от силы, которую искусство, как искусство вообще, над нами имеет. Своеобразная сила музыки есть *стихийная* мощь, т. е. она коренится в стихии *тона*, в которой здесь движется искусство.

ββ) Субъект согласно той или иной особенности не только оказывается охваченным этим элементом или просто определенным содержанием, но по своей простой сущности, по средоточию своего духовного бытия включенным в произведение и вовлеченным в деятельность. Так, например, при чеканных, легко проносящихся ритмах нам тотчас становится приятным вместе отбивать такт, напевать мелодию, а при танцевальной музыке начинают действовать и ноги: вообще субъект, как *данное* лицо, привлекается к участию. Наоборот, при равномерной только деятельности, становящейся ритмичной благодаря единообразию, поскольку она подпадает действию времени, и не имеющей никакого другого дальнейшего содержания, мы, с одной стороны, требуем раскрытия этой равномерности как таковой, чтобы эта деятельность получила для субъекта значение даже в субъективной форме, с другой стороны, мы требуем ближайшего наполнения этого равенства. То и другое доставляется музыкальным сопровождением. Таким образом, маршировка солдат сопровождается музыкой, вовлекающей внутреннюю жизнь в закономерность марша, погружающей субъекта в эту деятельность и гармонически наполняющей ее тем, что предстоит делать. Подобным образом также тягостно беспорядочное беспокойство *table d'hôte'a* среди многих людей и тягостно возбужденное им напряжение, не приносящее удовлетворения; эта беготня взад и вперед, стук, болтовня должны быть урегулированы и, так как наряду с едой и питьем имеются пустые промежутки, пустота должна быть заполнена. И при данных обстоятельствах, как и при многих других, оказывает помощь музыка и отгоняет другие мысли, отгоняет все отвлекающее, входящее.

γγ) В этом одновременно обнаруживается связь субъективного внутреннего принципа с *временем* как таковым, которое составляет основную стихию музыки. А именно, внутренняя сфера, как субъективное единство, есть деятельное отрицание равнодушной рядо-

положности в пространстве и тем самым *отрицательное* единство. Но первоначально это тождество самому себе остается совсем *абстрактным* и пустым, и состоит лишь в том, чтобы сделать самого себя объектом, с устранением этой объективности по себе лишь идеальной и представляющей собою тот же субъект, с целью проявить *себя* в качестве субъективного единства. Равно идеальная отрицательная деятельность есть в своей области внешнего — время. Ибо, *во-первых*, она погашает равнодушную *рядоположность* пространства и стягивает ее непрерывность к *моменту* времени, к известному теперь. Но, *во-вторых*, момент времени тотчас продолжается как *отрицание* себя, раз *это* теперь, поскольку оно по существу снимает себя для другого теперь и тем самым обнаруживает отрицательную деятельность. *В-третьих*, вследствие внешности, в стихии которой движется время, дело не доходит до подлинного *субъективного* единства первого момента времени с другим, для которого снимается «теперь», но «теперь» остается в своей изменчивости все тем же; ибо всякий момент времени есть некоторое «теперь» и его так же нельзя отличить от другого, взятого как простой момент, как нельзя отличить абстрактное «я» от объекта, для которого оно упраздняет себя и в котором оно сходится с собой, поскольку этот объект есть лишь само пустое «я».

Говоря конкретнее, реальное «я» само принадлежит времени, с которым оно совпадает, если мы абстрагируемся от конкретного содержания сознания и самосознания, — ведь оно есть не что иное, как это пустое движение, полагание себя в качестве чего-то другого и упразднение этого изменения, другими словами, удержание самого себя, «я» и только «я» как такового в этом процессе. «Я» погружено во время, а время есть бытие самого субъекта. Так как время, а не пространственность как таковая доставляет существенный элемент, в котором звук в связи со своей музыкальной значимостью получает бытие, и так как время, свойственное звуку, есть вместе с тем время, свойственное субъекту, то звук уже благодаря этому принципу проникает в самость, охватывает ее согласно своей простейшей природе и приводит «я» в движение при помощи движения времени и его ритма, между тем как другая фигурация звуков, как выражение ощущений, кроме того, привносит более определенное удовлетворение субъекту, которое его также затрагивает и увлекает.

Вот что следует привести, как существенное основание стихийной силы музыки.

β) Но, чтобы музыка проявила свое полное действие, нужно нечто сверх простого абстрактного звучания в его временном движении. Должен быть привнесен *второй* элемент, *содержание*, одухотворенное чувство для души, и выражение, душа этого содержания в звуках.

Поэтому мы не должны держаться пошлого мнения о всемогуществе музыки как таковой, о чем старые писатели, духовные и

светские, рассказывают нам разные фантастические истории. Уже в чудесах цивилизации Орфея звуки и их сочетание были достаточным средством для диких зверей, чтобы они покорно ложились вокруг него, но не были достаточны для людей, претендовавших на содержание более высокого учения. Таковы и гимны, которые дошли до нас как гимны Орфея, хотя и не в их первоначальной форме: они содержат мифологические и подобные образы. Так же точно прославились военные песни Тиртея, от которых, как рассказывают, воспламенялось неотразимое воодушевление лакедемонян после столь длительной напрасной борьбы, и они, наконец, одерживали победу над мессинцами. И здесь центр тяжести лежал в содержании образов, вызывавшихся этими элегиями, хотя их ценности и их воздействия нельзя отрицать и у музыкальной стороны среди варварских народов и преимущественно в эпоху бурно кипящих страстей. Трубы голландцев существенно помогали возбуждению бодрости, нельзя также отрицать силы марсельезы «*ça ira*» и т. д., во французской революции. Но воодушевление в собственном смысле коренится в определенной идее, в подлинном интересе духа, которым объята известная нация; этот дух может быть поднят до немедленного, полного жизни ощущения посредством музыки, причем звуки, ритм, мелодия увлекают собою лицо, которое им отдается. Но в настоящее время мы не будем считать музыку способной собою вызывать такое настроение духа и презрение к смерти. Например, теперь во всех армиях имеется хорошая полковая музыка — она занимательна, отвлекает, заставляет маршировать, воодушевляет к бою. Но нельзя думать, чтобы этим побеждался враг; от простого трубного звука и барабанного боя отвага не рождается, и пришлось бы собрать много труб, прежде чем крепость пала бы от их звука, подобно стенам Иерихона. В настоящее время это достигается воодушевлением мысли, пушками, гением полководца, а не музыкой, которая может служить лишь подспорьем для сил, охвативших душу и овладевших ею.

γ) Последнее замечание в отношении субъективного действия звуков касается способа, как музыкальное произведение искусства доходит до нас в отличие от других произведений искусства. А именно, звуки не имеют по себе длительного объективного бытия подобно зданиям, статуям, картинам, но снова исчезают, мгновенно пронесшись; в связи с этим молниеносным существованием прежде всего музыкальное произведение искусства неизменно нуждается в повторном *воспроизведении*. Но необходимость такого возобновленного оживления имеет еще другой, более глубокий смысл. Музыка делает своим содержанием самую субъективную внутреннюю жизнь с целью проявить себя не как внешнюю форму и объективно пребывающее произведение, но как субъективную задушевность; таким образом, и выражение должно непосредственно раскрыться, как сообщение *живого субъекта*, в которое он

вкладывает всю свою личную задушевность. Всего яснее это в пении человеческого голоса, до известной степени это обнаруживается уже в инструментальной музыке, которая может быть исполнена лишь искусными музыкантами, в связи с их живой, как духовной, так и технической ловкостью.

Благодаря этой субъективности в отношении выполнения музыкального произведения искусства восполняется смысл субъективной сферы в музыке, которая в этом направлении может впасть в одностороннюю крайность, если субъективная виртуозность воспроизведения как такового превратится в единственный центр и содержание художественного наслаждения.

Этими замечаниями я хочу ограничиться в отношении общего характера музыки.

2. ЧАСТНЫЕ ФОРМЫ МУЗЫКАЛЬНЫХ СРЕДСТВ ВЫРАЖЕНИЯ

До сих пор мы анализировали музыку лишь с *той* стороны, что она должна созидать и одушевлять тон для звучания субъективной задушевности; теперь, далее, спрашивается, благодаря чему становится возможным и необходимым то, что тон не стал простым естественным криком чувства, но разработанным художественным выражением последнего. Ведь у чувства как такового есть содержание, между тем тон как простой тон бессодержателен; поэтому он при помощи художественной обработки должен оказаться способным принять на себя выражение внутренней жизни. В самых общих чертах по этому поводу можно установить следующее.

Любой тон есть самостоятельное, по себе завершенное существование, не расчленяющееся и не соединяющееся субъективно в живое единство, каковы животная или человеческая форма, и, с другой стороны, тон как особый член телесного организма или как любая отдельная черта оживленного тела в духовном отношении или как у зверя не показывает на себе самом, что это отдельное бытие вообще может существовать только в одухотворенной связи с остальными членами и чертами и может получить смысл, значение и выражение. По внешнему материалу, правда, картина состоит из отдельных штрихов и красок, которые могут существовать и для себя, между тем материя в собственном смысле, которая впервые превращает такие штрихи и краски в произведения искусства, линии, поверхности и т. п. элементы фигуры, имеют смысл лишь как конкретное целое. Между тем *отдельный тон* по себе *самостоятельное* и до известной степени может быть одухотворен чувством и получить определенное выражение.

Однако, наоборот, поскольку тон не есть просто неопределенный шум и звук, а лишь благодаря своей *определенности* и ее чистоте получает вообще музыкальное значение, он непосредственно

через эту определенность находится в отношениях с *другими* тонами как по своему реальному звуку, так и по своей временной продолжительности, — мало того, это *отношение* впервые уделяет ему его своеобразную действительную определенность и вместе с тем отличие, противоположность другим тонам или единство с другими.

Но при относительной самостоятельности эта связь остается для звуков чем-то *внешним*, так что отношения, в которых тона оказываются, не принадлежат отдельным тонам *по их понятию* так, как они свойственны членам животного и человеческого организма или формам природного ландшафта. Поэтому сочетание различных тонов для определенных отношений есть нечто хотя и не враждебное сущности тона, но все же *искусственное* — просто так этого сочетания не найти в природе. Поэтому такая связь исходит от *третьего* термина и дана только *такому третьему*, а именно тому, кто воспринимает эту связь.

Благодаря внешнему характеру связи определенность тонов и их сочетание заключаются в *количестве*, числовых отношениях, которые во всяком случае как таковые коренятся в природе звука, но используются музыкой особым способом, этот способ сам обрывается лишь искусством и отличается многообразием оттенков.

С этой точки зрения не живость в себе и для себя, в качестве органического единства, составляет основу музыки, а равенство, неравенство и т. п., *вообще* разумная форма, как она царит в количественном бытии. Поэтому, если будет речь определенно идти о музыкальных тонах, то данные должны приводиться в виде числовых отношений, или условных букв, при помощи которых обычно у нас обозначаются тона по этим отношениям.

При такой сводимости к простым количественным отношениям и их разумной, внешней определенности музыка оказывается по преимуществу в родстве с архитектурой, причем музыка, подобно архитектуре, строит свои произведения на твердой схеме и основе пропорций; эта основа в себе и для себя не раскрывается и не смыкается в живое единство для свободного органического членения, при котором с одной определенностью тотчас даны остальные, но лишь в дальнейших образованиях, устанавливаемых ею из этих отношений, начинает превращаться в свободное искусство. Если в этом освобождении архитектура не идет дальше гармонии форм и характерного одушевления скрытой стройности ритма, то музыка, наоборот, доходит до глубочайшей противоположности этой свободной задушевности и ее количественных основных пропорций, имея своим предметом внутреннюю субъективную свободную жизнь и переживания души. Однако музыка не должна останавливаться на этой противоположности, но у нее оказывается трудная задача включить в себя эту противоположность, а также преодолеть ее, причем она подводит твердую основу под свободные движения души, ею выражаемые с помощью этих необходимых пропорций; на этой основе только и начинает разрастаться и развиваться

внутренняя жизнь в этой свободной стихии, обретшей свою содержательность лишь благодаря такой необходимости.

В связи с этим с самого начала необходимо отличать *две* стороны у тона, в соответствии с которыми тон и используется в художественных целях: прежде всего абстрактную основу, всеобщий еще *физически* не специфицированный элемент — *время* — в его сфере и оказывается он; затем самое звучание, *реальное* отличие звуков — как с точки зрения различия звучащего чувственного материала, так и имея в виду самые тона в их отношении друг к другу порознь и в виде некоей совокупности. К этому, *в-третьих*, присоединяется душа, оживляющая тона, закругляющая их в известную свободную целостность и придающая им духовное обличье в их движении во времени и их реальном звучании. В связи с этими моментами мы получаем такую градацию для более определенного членения.

Во-первых, мы должны заняться исключительно временными длительностями и движениями, которые не могут быть случайными для искусства, — их искусство определяет по устойчивому мерилу, раскрывает их многообразие согласно известным отличиям, наконец, снова должно восстановить единство в этих различиях. Этим определяется необходимость *темпа, такта и ритма*.

Но, *во-вторых*, музыка имеет дело не только с абстрактным временем и отношениями более продолжительных или кратких длительностей, пауз, выделений и т. п., но с конкретным временем определенных по своему *звучанию* тонов, которые в связи с этим отличаются друг от друга не только длительностью. С одной стороны, это отличие коренится в специфическом качестве того чувственного материала, колебания которого создают тон; с другой стороны, оно зависит от различия числа колебаний, вызываемых звучащими телами в одинаковые промежутки времени. В-третьих, эти отличия обнаруживаются как существенные стороны для отношения тонов в их созвучиях, противоположностях и опосредствованиях. Эту часть мы можем обозначить общим названием, как учение о *гармонии*.

В-третьих, наконец, это *мелодия*, благодаря которой царство тонов складывается в свободное в духовном отношении выражение на основах ритмически одухотворенного такта и гармонических особенностей и движений и тем самым подводит нас к следующему завершительному отделу, рассматривающему музыку в ее конкретном единстве с духовным содержанием, которое должно раскрыться в тактах, гармонии и мелодии.

а) Темп, такт, ритм

Что касается, *прежде всего*, исключительно элемента *времени*, в котором раскрывается музыкальный звук, то, *во-первых*, нам следует остановиться на неизбежности того обстоятельства, что в музыке время вообще занимает центральное место; *во-вторых*,

мы должны рассмотреть такт как меру времени, определенную исключительно рассудочным способом; *в-третьих*, — ритм, который начинает оживлять эту абстрактную закономерность, причем он выделяет определенные части такта, другие, наоборот, заставляет отступать на задний план.

α) Скульптурные образы и образы живописи расположены рядом в пространстве и отображают эту реальную распространенность в реальной или кажущейся целостности. Музыка же вызывает звуки, заставляя колебаться тело, находящееся в пространстве, и приводит его в вибрирующее движение. Эти колебания входят в область искусства, лишь поскольку они сменяют друг друга, таким образом, вообще чувственный материал входит в музыку не своей пространственной формой, а *временной* продолжительностью своего движения. Правда, всякое движение тела неизменно происходит в пространстве, так что живопись и скульптура, хотя их образы реально находятся в спокойном состоянии, все же получают право изображать видимость движения; но, что касается такой пространственности, то музыка не включает движения, и в качестве формы ей может служить *только* время — колебания тела входят в его сферу.

αα) Что же касается времени, то соответственно сказанному выше оно не есть положительная рядоположность наподобие пространства, а наоборот, это *отрицательная* внешность; это подобные точки в виде снятой внеположности, это своего рода отрицательная деятельность, как упразднение *данного* момента, уступающего место следующему, которое в свою очередь упраздняется, сменяется другим и т. д., и т. д. В этой последовательной смене моментов каждый отдельный тон отчасти фиксируется для себя, как единица, отчасти он образует количественную связь с другими моментами, благодаря чему можно *измерять* время. Наоборот, поскольку время есть непрерывное возникновение и исчезновение таких моментов, время так же раскрывается, как равномерный поток и как в себе неразличимая длительность — ведь, если взять моменты *как моменты*, то в этой нерасчлененной абстракции они неразличимы друг по отношению к другу.

ββ) Но музыка не может примириться с временем в такой его неопределенности, наоборот, — она должна его точнее определить, придать ему меру и упорядочить его движение в соответствии с подобной мерой. Благодаря такому закономерному употреблению привносится *такт* в звуки. Тотчас здесь поднимается вопрос, почему музыка вообще нуждается в подобной мере. Необходимость определенных временных величин явствует из того, что время находится в тесной связи с простой самоличностью, которая постигает и должна постигать в звуках свою внутреннюю жизнь, причем время, как нечто внешнее, включает в себе то же начало, которое утверждается в «я», как в абстрактной основе всего внутреннего и духовного. Если в музыке должна стать

объективной простая самость, как нечто внутреннее, то и всеобщий элемент этой объективности должен быть обработан в соответствии с принципом этой внутренней жизни. Но «я» не есть неопределенное продолжение существования, не есть непрерывная длительность, а становится самим собою, как средоточие и возвращение в себя. «Я», превращая себя в объект, свертывает устранение себя в для-себя-бытие и благодаря этому отношению к себе становится самочувствием, самосознанием и т. д. В этой сосредоточенности по существу *обрывается* по себе неопределенное изменение, в котором мы непосредственно представляли себе время, ведь возникновение и уничтожение, исчезновение и возобновление моментов времени было лишь совершенно формальным выхождением за пределы любого «теперь» к другому одинаковому «теперь», тем самым было лишь непрерывным ходом вперед. По отношению к такому пустому *поступательному* движению самость есть нечто *внутри себя пребывающее*; его средоточие в себе прерывает неопределенную последовательность моментов времени, создает паузу в абстрактной непрерывности и освобождает «я» от простого перехода к чему-то внешнему, освобождает от изменения — при такой дискретности оно помнит о самом себе и в ней находит самого себя.

γγ) Длительность тона в соответствии с этим принципом не уходит в неопределенность, но, начинаясь и завершаясь и доставляя этим определенное начало и конец, упраздняет сам по себе неразличимый ряд моментов времени. Если же многие звуки следуют друг за другом, то на место той первой *пустой* неопределенности, наоборот, полагается *многообразие* отдельных количеств, произвольное и благодаря этому столь же неопределенное. Это беспорядочное брожение противоречит единству «я» в такой же мере, как абстрактное движение вперед, и может обрести себя и найти удовлетворение в этой разнообразной определенности течения времени лишь постольку, поскольку отдельные количества приводятся к единству; это единство, поскольку оно подчиняет себе *частности*, само должно быть *определенным единством*, но как простое тождество внешнего прежде всего может непосредственно остаться лишь чем-то внешним.

β) Это приводит нас к дальнейшему упорядочению, которое осуществляется при помощи *такта*.

αα) Первое, на что здесь следует обратить внимание, заключается в том, что, как сказано, различные части времени связываются в единство, в котором «я» составляет свое тождество с самим собой. Поскольку здесь «я» прежде всего доставляет основание, лишь как *абстрактная* самость, то это равенство себе, в отношении к непрерывному течению времени и его звуков, может деятельно раскрыться лишь как в свою очередь абстрактное равенство, т. е. как *однообразное повторение* того же временного единства. В соответствии с этим принципом такт, если взять его простое определение, состоит в том, чтобы установить определенное временное

единство в качестве меры и правила для отчетливого перерыва ранее нерасчлененного течения времени, равно как для столь же произвольной длительности отдельных тонов, сосредоточивающихся теперь в определенном единстве, и все сызнова возобновлять эту меру времени в абстрактном единообразии. Функция такта в этом отношении та же, что функция равномерности в архитектуре, когда, например, эти колонны одинаковой высоты и ширины отстоят друг от друга на одинаковом расстоянии или ряд окон оказывается определенной величины; это регулируется архитектурой по принципу равенства. И здесь имеется твердая определенность и совершенно однородное повторение ее. В этом единообразии самосознание обретает себя, как единство, отчасти усматривая в собственном тождестве порядок произвольного многообразия, отчасти при возвращении того же единства вспоминая, что оно уже имелось, и тем, что оно возвращается, обнаруживает себя, как господствующее правило. Между тем удовлетворение, которое получает «я» благодаря такту в этом обретении самого себя, тем полнее, раз единство и единообразие не присущи ни времени, ни звукам, как таковым, но составляют нечто, свойственное лишь «я» и ради его самоудовлетворения переносится во время. Ибо в естественных явлениях нельзя найти это абстрактное тождество. Даже небесные тела в своем движении не соблюдают равномерного такта, а ускоряют или замедляют свой ход, так что в одинаковые промежутки времени они не проходят одинаковых пространств. То же происходит с падающими телами, с движением бросания и т. д., животные еще в меньшей степени подчиняют свой бег, скачки, хватательные движения и т. п. точному повторению определенной меры времени. В этом отношении такт в гораздо большей степени зависит от одного духа, нежели единообразные определенные величины архитектуры, — для них скорее можно найти аналогии в природе.

ββ) Но, если «я» в многообразии тонов и их временной длительности должно посредством такта вернуться к себе, причем оно неизменно воспринимает, слышит то самое тождество, каковым оно само является и которое от «я» исходит, то сюда также входит наличность *неупорядоченного и неединообразного*, чтобы можно было почувствовать определенное единство, как правило. Ибо только тем, что определенность меры побеждает и упорядочивает произвольно неравное, она раскрывает себя как единство и правило случайного многообразия. Поэтому определенность должна вобрать многообразие в себя самое и заставить единообразие проявиться в *неединообразном*. Именно это и дает первоначально такту его собственную определенность в себе самом и вместе с тем определенность по сравнению с другими мерилami времени, которые можно повторить в виде такта.

γγ) Тем самым множественность, замкнувшаяся в известный такт, получает свою определенную *норму*, согласно которой она

расчленяется и упорядочивается; в связи с этим, *в-третьих*, возникают различные *виды тактов*. Ближайшее, на что в этом отношении следует указать, это — деление такта внутри себя самого согласно *четному* или *нечетному* числу повторных одинаковых частей. К первой категории относятся, например, такты в две и четыре четверти. Здесь четное число оказывается определяющим. Иного рода такт в три четверти — в нем безусловно равные друг другу части все же составляют единство в нечетном числе. Оба вида объединяются, например, в такте в шесть восьмых — нумерически кажется, что он равен такту в три четверти; фактически же распадается не на три, а на две части; но эти части в отношении дальнейшего членения опираются на число три, как нечетное.

Подобную спецификацию допускает неизменно повторяющееся правило каждой особой категории такта. Как бы определенный такт ни управлял *многообразием* промежутка времени и его более длинными или короткими отрезками, все же его власть не распространяется так далеко, чтобы подчинить себе это многообразие совсем абстрактно, чтобы, таким образом, в такте в четыре четверти, например, имелось только четыре совершенно равные четвертные ноты, в такте в три четверти — только три, а также в шесть восьмых — только шесть и т. д., — закономерность ограничивается исключительно тем, что, например, в такте в четыре четверти сумма отдельных нот составляла только четыре четверти, которые в дальнейшем не только распадались лишь на восьмые и шестнадцатые, а, наоборот, могли бы в свою очередь опять-таки объединиться и были бы также способны на еще большее разнообразие.

γ) Но чем дальше простирается эта изобильная изменчивость, тем больше возрастает необходимость, чтобы существенные отрезки такта замечались в сфере изменчивого и действительно выделились бы, как преимущественно выступающее правило. Это происходит благодаря *ритму*, который впервые привносит в темп и такт подлинное оживление. И с точки зрения этого одушевления можно отличать различные стороны.

αα) Первое — это *акцент*, который в более или менее слышимом виде ставится на определенные части такта, в то время как другие части остаются неакцентированными. Благодаря таким разнообразным повышениям и понижениям каждый отдельный вид такта получает свой особый ритм, который находится в определенной связи с известными делениями этого рода. Например, у такта в четыре четверти, в котором определяющим является четное число, имеется двойной арсис; первый арсис — на первой четверти, второй — на третьей. Такие части по их более сильной акцентировке называются *сильными*, другие, наоборот, *слабыми* частями такта. В такте в три четверти акцент падает лишь на первую четверть, в такте же в шесть восьмых опять-таки на первую и четвертую восьмушку, так что здесь двойной акцент подчеркивает прямое деление на две четверти.

ββ) Поскольку музыка играет роль аккомпанемента, ритм музыки оказывается в существенной связи с ритмом *поэзии*. Об этом я выскажу лишь общее соображение, что акценты такта не должны идти прямо вразрез с метрикой. Поэтому, если, например, неакцентированный с точки зрения ритма стиха слог оказывается в сильной части такта, арсис же или даже цезура приходится на слабую часть такта, то получается фальшивое противоречие поэтического ритма с музыкальным — его следует избегать. То же приложимо к долгим и кратким слогам; и они в общем должны так соответствовать временной длительности тонов, чтобы более длинные слоги падали на более длинные ноты, а более короткие — на более краткие, хотя это соответствие нельзя доводить до крайности, поскольку музыке часто предоставляется больший простор для продолжительности длиннот и для более богатого способа их деления.

γγ) От абстракции и равномерного строгого повторения ритма такта следует, *в-третьих*, отличать более одухотворенный *ритм мелодии*, — это нужно тут же заметить. Музыка здесь так же свободна, как поэзия, даже еще больше. Как известно, нет необходимости, чтобы в поэзии начало и конец слов совпадали с началом и концом стихотворной стопы; такое сплошное совпадение делает стих вялым, лишенным цезуры. Также начало и конец фраз и периодов может не совпадать повсюду с началом и концом стиха; наоборот, период складнее кончается в начале или даже в середине и на последних стихотворных стопах, и тогда начинается новый период, переводящий первый стих в следующий. То же самое происходит с музыкой в отношении такта и ритма. Начало мелодии и ее различные периоды могут не совпадать полностью с началом такта, также могут не совпадать и их окончания, и вообще они могут оказаться настолько независимыми друг от друга, что основной арсис мелодии окажется в *той* части такта, у которой нет такого повышения с точки зрения ее обычного ритма, и, наоборот, тон, который в естественном развитии мелодии вовсе не должен был особо выделиться, может оказаться в сильной части такта, требующей арсиса, — итак, такой тон в отношении ритма такта действует вразрез с тем значением, на который этот тон сам по себе имеет право претендовать в мелодии. Сильнее всего оказывается взаимное отталкивание ритма такта и ритма мелодии в так называемых синкопах.

Если же, с другой стороны, мелодия в своем ритме и частях твердо держится ритма такта, то она звучит монотонно, холодно и скупо; чего в этом отношении можно требовать, это, коротко говоря, — свободы от педантизма метрики и от навязчивости однообразного ритма, ибо недостаток свободного движения, пассивность и вялость часто приводят к чему-то грустному и тоскливому, и в результате многие наши народные мелодии заключают грустное, тягучее, протяжное; поскольку душа в качестве элемента

своего выражения располагает более монотонными приемами, тем самым она понуждается к тому, чтобы вкладывать в мелодии также жалобные чувства сокрушенного сердца. Наоборот, южные языки, в особенности итальянский, оставляют широкий простор для гораздо более разнообразного ритма и для излияния мелодии. Уже в этом коренится существенное различие немецкой и итальянской музыки. Однообразное, голое скандирование ямбов, столь часто встречающееся во многих немецких песнях, убивает свободную, радостную самоотдачу мелодии и сдерживает дальнейший размах и поворот. В новейшее время, мне кажется, что Рейхардт и другие внесли новую ритмическую жизнь в композицию песен именно тем, что они бросили эти монотонные ямбы, хотя в некоторых их песнях они все еще преобладают. Влияние ямба в ритме можно обнаружить не только в песнях, но и в величайших наших произведениях. Даже в «Мессии» Генделя, во многих ариях и хорах композиция не только с декламаторской правдивостью следует за смыслом слов, но следует за ударением ритма ямба, отчасти простым отличием долготы и краткости, отчасти тем, что долгота ямба получает более высокий тон, чем короткий слог в метре. Разумеется, эта черта есть один из моментов, благодаря которому мы, немцы, находим также удовлетворение в музыке Генделя, не говоря о других ее превосходных качествах, о ее грандиозном размахе, о ее мощном движении, о полноте ее чувств, религиозно углубленных и идиллически простых. Этот ритмический вклад мелодии гораздо лучше воспринимается нашим ухом, чем итальянцами, которые в этом могут находить что-то навязчивое, странное, чуждое их слуху.

в) Гармония

Другая сторона, через которую абстрактная основа такта и ритма только и получает свою полноту и тем самым возможность стать действительной конкретной музыкой, есть царство тонов, как *тонов*. Эту более существенную сферу музыки содержат законы *гармонии*. Здесь выделяется новый элемент, когда тело своим колебанием не только для искусства выходит за пределы воспроизводимости своей пространственной формы и переносится в сферу своей как бы временной формы, но также согласно своей своеобразной физической структуре, равно в соответствии с различием длины, краткости и количества колебаний, которые тело созидает в продолжение известного времени, различно *звучит*, и в связи с этим должно быть усвоено искусством и сформировано в соответствии с задачами искусства.

Что касается этого второго элемента, то мы должны определеннее подчеркнуть три основных момента. Именно *первый* момент, подлежащий нашему рассмотрению, — различие особых *инструментов* — изобретение и изготовление их было необходимо музы-

ке, чтобы вызвать нечто целостное, составляющее круг различных тонов уже согласно чувственному звуку независимо от всякой разницы во взаимном отношении высоты и глубины.

Второй же момент составляет музыкальный звук независимо от разнообразия инструментов и человеческих голосов, само по себе это расчлененная совокупность различных тонов, рядов тонов и ладов, обусловленных количественными отношениями; в определенности данных отношений это тона, вызвать которые в большей или меньшей степени полноты, в своеобразии их звуков составляет задачу любого инструмента и человеческого голоса.

В-третьих, музыка не сводится ни к отдельным интервалам, ни к простым абстрактным рядам, ни к различию ладов, но представляет конкретную совокупность, противоположность и опосредствование тонов, которые благодаря этому делают неизбежным дальнейшее движение и взаимный переход. Это сочетание и изменение опираются не на простую случайность и произвол, но подчинены определенным законам, в которых все подлинно музыкальное имеет свою необходимую основу.

Если же теперь мы перейдем к более определенному рассмотрению этих точек зрения, то, как я уже раньше указал, мне по преимуществу придется ограничиться самыми общими замечаниями.

а) Скульптура и живопись находят в более или менее готовом виде чувственный материал: дерево, камни, металлы и т. д., краски и т. п. — или же им в минимальной степени приходится их перерабатывать, чтобы сделать их годными к употреблению в искусстве.

аа) Музыка же, которая вообще имеет дело со стихией, созданной лишь искусством и для искусства, должна пройти значительно более трудную подготовку, прежде чем достигнуть возможности созидать звуки. Скульптура и живопись не нуждаются ни в каких более значительных изобретениях, кроме смеси металлов для отливки, растирания красок с растительными соками, маслами и т. п., смешения для новых оттенков и т. д.; наоборот, музыке приходится сплошь самой вырабатывать свои остальные средства для реальных звуков, прежде чем вообще она сможет существовать, — исключение составляет человеческий голос, доставляемый непосредственно природой.

ββ) Что касается этих средств как таковых, то мы выше уже истолковали звук в том смысле, что это есть колебание пространственной среды, первое внутреннее одушевление, которое получает силу в противоположность простой чувственной внеположности; оно выступает через отрицание реальной пространственности, как идеальное единство всех физических свойств специфической тяжести, способа связи тела. Если мы далее спросим о количественном составе того материала, который доставляет звучание, то он в высшей степени многообразен как по своей физической природе, так и по своей искусственной структуре: то это прямолинейный или колеблющийся воздушный столб, ограниченный

твердым деревянным или металлическим каналом; то это прямолинейная натянутая кишечная или металлическая струна; то это натянутая поверхность пергамента либо это стеклянный или металлический колокол. В этом отношении можно установить следующие основные отличия.

Во-первых, господствующим является *линейное* напряжение, им определяется устройство инструментов, приспособленных для музыки, — основу составляет либо воздушный столб, внутренне менее связанный, как у духовых инструментов, либо материальный столб, туго натянутый, но он должен быть достаточно эластичным, чтобы иметь возможность колебаться, как у струнных инструментов.

Во-вторых, это известная поверхность, которая, однако, определяет лишь второстепенные инструменты; таковы барабан, колокол, гармоника. В самом деле, между раскрывающейся задушевностью и линейным звучанием существует скрытая симпатия, согласно которой в себе простая субъективность требует звучащего колебания простой длины вместо широких или круглых поверхностей. А именно, внутренняя сфера, как субъект, есть та духовная точка, которая воспринимает себя в звучании, как *самоотчуждение*. Ближайшее же уничтожение себя и самоотчуждение точки есть не поверхность, а простое линейное направление. В этом отношении широкие или круглые поверхности не соответствуют потребности и силе восприятия.

У барабана это кожа, натянутая на каркас; если ударять по ней в *одной* точке, она вибрированием вызывает лишь глухой звук; его можно настроить, но по себе, как и весь инструмент, он не может быть приведен к более резкой определенности, ни к большему разнообразию. Противоположное мы находим у *гармоники* с ее притертыми стеклянными колокольчиками. Здесь это сконцентрированная, нерассеивающаяся интенсивность, которая так утомительна, что многие люди при слушании начинают испытывать нервную головную боль. Несмотря на свою специфическую действенность, этот инструмент не может вызвать продолжительного удовольствия, с другими же инструментами он с трудом согласуется, так как он к ним почти не может приспособиться. У *колокола* то же отсутствие различающихся тонов и тот же удар в одну точку, как у барабана, но колокол не такой глухой, как барабан, а звучит свободным звуком, хотя его гудящее эхо есть какой-то отзвук одного удара в точку.

В-третьих, мы можем назвать человеческий голос инструментом, отличающимся наибольшей свободой и совершенством по своему звуку; голос объединяет в себе элементы духовых и струнных инструментов; здесь, с одной стороны, имеется воздушный столб, который колеблется, с другой стороны же благодаря мускулам присоединяется принцип туго натянутой струны. Мы уже видели, что цвет человеческой кожи, как идеализованное единство, заклю-

чает остальные цвета и благодаря этому является по себе наиболее совершенным цветом, так и человеческий голос содержит идеализованную полноту звука, который в других инструментах распадается на свои частные различия. Благодаря этому голос звучит наиболее совершенно и в связи с этим наиболее гибким и красивым образом сливается с другими инструментами. Вместе с тем человеческий голос воспринимается, как звучание самой души, как звук, который от природы дан внутреннему началу для выражения внутренней жизни и непосредственно руководит этим выражением. У других инструментов, наоборот, в колебательное состояние приходит тело, безразлично относящееся к душе и ее чувствам, и по структуре своей совсем чуждое, тогда как в песне душа звучит из своего собственного тела. Подобно самому субъективному чувству и ощущению человеческий голос раскрывается, охватывая великое многообразие оттенков, которые с точки зрения более общих отличий коренятся в национальных и других природных связях. Так, например, итальянцы — народ-певец, среди него чаще всего встречаются лучшие голоса. Главным элементом этой красоты, прежде всего, является материальная сторона звука, как звука, чистый металл, который не заостряется в нечто острое и тонкое, подобно стеклу, не должен также оставаться глухим или пустым, вместе с тем, не переходя в вибрирующий тон, сохраняет в этом как бы компактно сосредоточенном звуке внутреннюю жизнь и дрожь звучания. При этом прежде всего голос должен быть чистым, другими словами, наряду с внутри себя завершенным тоном не должно слышаться никакого другого шума.

γγ) Эту совокупность инструментов музыка может использовать либо в отдельности, либо в полноте совместного звучания. В этом направлении искусство особенно прогрессировало лишь в новейшее время. Трудность такого художественного сочетания велика, ибо каждый инструмент своеобразен, и это своеобразие непосредственно не соответствует особенностям другого инструмента; таким образом, как в отношении совместной игры многих инструментов различного вида, так и для выразительного выделения каких-нибудь особых инструментов, например, духовых или струнных, или для внезапных взрывов трубных звуков и для сменяющейся последовательности звуков, которые выделяются из общего хора, необходимо большое знание, осмотрительность, опыт и дар изобретения, чтобы в таких оттенках, изменениях, противоположностях, в дальнейшем развитии и опосредствованиях не был также упущен внутренний смысл, душа и чувство. Так, например, в симфонических произведениях Моцарта смена отдельных инструментов часто звучит наподобие драматического концерта, как своего рода диалог; ведь Моцарт был великим мастером и в инструментовке и в ее чувственно-насыщенной разнообразии, столь же живом, как и ясном; в этом диалоге своеобразие одного вида инструментов раскрывается до того момента, пока не оказывается наме-

ченным и подготовленным своеобразие других инструментов, отчасти один инструмент отвечает другому или привносит то, что невозможно было надлежащим образом выразить звуку предшествующего инструмента, так что в результате в грандиознейшем виде возникает диалог звука и отзвука, начала, продолжения и завершения.

β) *Второй* элемент, о котором еще стоит напомнить, касается уже не физического качества звука, но определенности тона, по себе взятого, и отношения к другим тонам. При помощи этого объективного отношения звук раскрывается первоначально в круге тонов, с одной стороны, — строго в себе определенных, взятых в отдельности, с другой стороны, — пребывающих в существенной взаимной связи; звук составляет *гармонический* элемент музыки в собственном смысле; это отношение по своей прежде всего опять-таки физической стороне опирается на *количественные отличия* и пропорции чисел. Точнее, в отношении этой гармонической системы на данной стадии имеют значение следующие моменты.

Прежде всего — *отдельные тона* в их определенном отношении меры и в приложении этого отношения к другим тонам; таковое учение об отдельных *интервалах*.

Во-вторых, ряд тонов в их сопоставлении и наиболее простой последовательности, в которой тон непосредственно указывает на другой; это — *гамма*.

В-третьих — различие этих гамм; гаммы, поскольку каждая начинается с другого звука, как своего основного тона, становятся особыми, отличными от других *ладами*, также образуя совокупность этих ладов.

αα) Отдельные тона не только звучат по-своему, но оказываются еще более завершенной определенностью звука благодаря колебаниям тела. Чтобы достигнуть этой определенности, характер самого колебания должен быть не случайным и произвольным, а твердо внутри себя определенным. А именно, воздушный столб или звучащая натянутая струна, поверхность и т. д. вообще имеет известную длину и протяжение; если взять, например, струну, прикрепить ее в двух точках и привести в колебательное состояние промежуточную натянутую часть, то прежде всего имеют значение толщина и напряжение. Если то и другое совершенно одинаково у двух струн, то по наблюдению, впервые сделанному Пифагором, все прежде всего зависит от длины, причем те же струны при различной длине в одинаковые промежутки времени дают различное число колебаний. Разница этого числа колебаний по сравнению с другим и отношение к другому числу служат основанием различия и мерилom отдельных тонов, что касается их высоты и глубины.

Когда же мы воспринимаем такого рода тона, то чувство этого слуха есть нечто совершенно отличное от сухих числовых пропорций; мы можем ничего не знать о числах и арифметических пропор-

циях; даже когда мы видим колеблющуюся струну, то это вибрирование исчезает без того, чтобы мы могли зафиксировать его в числах; с другой стороны, нам и нечего смотреть на звучащее тело, чтобы получить впечатление тона. В результате связь тона с этими числовыми пропорциями может прежде всего представиться не только поверхностной, но может даже показаться, что слышание и внутреннее усвоение гармоний снижается благодаря этому сведению к чему-то просто количественному. При всем том нумерическая пропорция колебаний в определенный промежуток времени остается основой для определенности тонов. Ибо то обстоятельство, что наше ощущение слуха есть нечто внутри себя простое, не дает никакого основания для убедительного возражения. Ведь и то, что доставляет простое впечатление, может в себе, как по самому понятию, так и с фактической стороны, быть чем-то многообразным и находиться с чем-нибудь другим в существенной связи. Если мы, например, возьмем синее или желтое, зеленое или красное в специфической чистоте этих цветов, то они также имеют видимость безусловно простой определенности, между тем как в фиолетовой краске легко усмотреть смешение синего и красного цвета. Несмотря на это, и синий цвет не есть нечто простое, но определенная пропорция взаимопроникновения светлого и темного. Религиозные переживания, правосознание в том или ином случае также кажутся простыми, и все же все религиозные чувства, всякая правовая связь заключают многообразие отдельных определений, — их объединение и доставляет данное простое чувство. Подобным же образом и тон, хотя мы слышим и ощущаем его как нечто в себе простое, опирается на многообразие, которое следует выводить из определенности протекающего во времени вибрирования, другими словами, из *определенного числа* колебаний в определенный промежуток времени, поскольку тон создается вибрированием тела и таким образом включается в сферу времени со своими колебаниями. Для обоснования этого вывода я хочу обратить внимание лишь на следующее.

Непосредственно *созвучные* тона, при воспроизведении которых разница не воспринимается как нечто противоположное, это те тона, у которых числовые отношения составляют *простую* дробь; между тем, как первоначально не гармонирующие тона заключают более *сложную* пропорцию. К первой категории относятся, например, октавы. А именно, настроим струну, определенные колебания которой доставляют основной тон, и разделим ее — тогда эта вторая половина в тот же промежуток времени даст еще столько же колебаний по сравнению с первоначальной струной, взятой целиком. Также у *квинты* на два колебания основного тона приходится *три* колебания; у *терции* *пять* колебаний на *четыре* колебания основного тона. Иначе обстоит дело с секундой и септимой, в них — *восемь* колебаний основного тона приходятся на *девять* колебаний и на *пятнадцать*.

ββ) Если данные отношения — мы уже видели это — не могут иметь случайного характера, но должны заключать внутреннюю необходимость, как для своих отдельных элементов, так и для их совокупности, то отдельные интервалы, определяемые по таким пропорциям, не могут оставаться равнодушными друг к другу, но объединяются в виде чего-то целого. Так возникает полнота звуков, но она еще не есть *конкретное* созвучие различных тонов, а совершенно абстрактная последовательность системы, последовательность тонов, согласно их простейшему отношению друг к другу и к положению в пределах их совокупности. Это составляет простой ряд тонов, *гамму*. Основным определением гаммы является тоника, повторяющаяся в своей октаве и распределяющая остальные шесть тонов в пределах этой двойной границы; таким образом, октава возвращается к самой себе тем, что основной тон каждой октавы непосредственно созвучен себе. Другие тоны скалы отчасти гармонируют с основным тоном опять-таки непосредственно, как терция или квинта, или разнятся с ним более существенным отличием звука; таковы секунда и септима, таким образом они упорядочиваются в специфическую смену, но определять ее подробнее я здесь не буду.

γγ) *В-третьих*, из этой гаммы получаются лады. Именно, каждый тон скалы может в свою очередь стать основным тоном новой особой гаммы, которая подчинена тому же закону, как и первая. Таким образом, с развитием скалы в большее богатство тонов множится и число ладов; так, например, в обороте современной музыки имеются более многообразные лады, чем в музыке древних. Вообще, как мы видели, различные тона гаммы стоят друг к другу в отношении более непосредственного созвучия, существенного отклонения или отличия. Благодаря этому и ряды, возникающие из этих тонов, как основных, либо обнаруживают ближайшее отношение родства и, таким образом, доставляют непосредственно переход одного ряда к другому, либо исключают такой непосредственный переход ввиду их инородности. Кроме того, лады оказываются различными по признаку твердости и мягкости, мажорности и минорности; наконец, благодаря основному тону, из которого они возникают, они получают определенный характер, который опять-таки особым образом соответствует чувству, жалобе, радости, грусти, ободряющему возбуждению и т. д. В этом смысле древние много толковали об отличии ладов и использовали их разнообразными способами.

γ) *Третий*, основной момент, рассмотрением которого мы можем заключить наши краткие указания по вопросу о гармонии, касается совместного звучания самих тонов, *системы аккордов*.

αα) Правда, мы уже видели, что интервалы составляют нечто целое; но эта целостность развернулась прежде всего в скалах и ладах лишь в виде простых рядов, в последовательности которых каждый тон проявлялся для себя в отдельности. Тем самым звучание

оставалось еще абстрактным, поскольку неизменно выступала лишь *одна* особая определенность. Но поскольку тона фактически существуют лишь благодаря их отношению друг к другу, то постольку звучание оказывается реальным тоже как данное конкретное звучание, другими словами, различные тона сочетаются в одно и то же звучание. Это совместное звучание составляет звучание аккорда; при этом, однако, не имеет значения число объединяющихся тонов, так что и два тона могут составить подобное единство. Итак, уже отдельные тона в их определенности не могут быть предоставлены случаю и произволу, но должны быть урегулированы внутренней закономерностью и упорядочены в своей последовательности друг за другом; так же точно подобная закономерность должна быть приложена и к аккордам для определения, какой вид сочетаний употребляется в музыке и какие сочетания, наоборот, подлежат исключению из нее. Прежде всего эти законы определяют учение о гармонии в собственном смысле, согласно которому и аккорды в свою очередь распределяются в по себе необходимой системе.

ββ) В этой системе аккорды распадаются по их *своеобразию* и отличимости друг от друга, ибо совместно звучат неизменно *определенные* тона. Таким образом, нам тотчас приходится иметь дело с совокупностью отдельных аккордов. Что касается их самой общей классификации, то здесь снова имеют значение ближайшие определения, о которых я бегло упомянул, говоря об интервалах, гаммах и ладах.

А именно *первый* вид аккордов, — это те аккорды, в которых сочетаются тона, непосредственно гармонирующие друг с другом. В таком созвучии нет противоположности, нет противоречия, и полнейший консонанс остается нерушимым. Это имеет место у так называемых *консонирующих* аккордов, их основу составляет *трезвучие*. Как известно, оно состоит из основного тона, терции или медианты и квинты или доминанты. Здесь выражено понятие гармонии в ее простейшей форме, мало того, — природа понятия вообще. Ведь перед нами совокупность различных тонов, которые обнаруживают эту разницу так же, как непомраченное единство. Это — непосредственное тождество, но не без своеобразия и опосредствования, в то время как опосредствование вместе с тем оставливается на самостоятельности различных тонов и не должно удовлетворяться простыми переходами, а реально осуществляет единство и тем самым возвращается к непосредственности внутри себя.

Но чего, *во-вторых*, недостает у различных видов трезвучий, которые я здесь не могу подробнее рассмотреть, — это реального выделения более глубокой противоположности. Ведь мы уже раньше видели, что гамма, помимо указанного гармонического звучания, исключаящего всякую противоположность, содержит также другие звуки, разрушающие эту гармонию. Таким тоном являются

малая и большая септима. Так как они также входят в состав совокупности тонов, то они должны включиться в трезвучие. Если же это произойдет, то разрушается указанное непосредственное единство и консонанс, поскольку привходит существенно иначе звучащий тон, благодаря которому впервые на самом деле выдвигается определенное *различие*, а именно как противоположность. Настоящая глубина музыкального выражения состоит в том, что она в своем развитии приходит к существенным противоположностям и не боится остроты и разорванности их. В самом деле, это верно, что единство внутри себя составляет подлинное понятие, но не только непосредственное единство, существенно внутри себя разделившееся, распавшееся на противоположности. Так, например, в своей логике я развил понятие, как нечто субъективное, но эта субъективность, как идеальное, прозрачное единство, упраздняется в том, что ему противоположно, — в объективности; и действительно, в виде чего-то идеального субъективность есть нечто одностороннее и специальное, содержащее в противоположность себе нечто другое, противоположное — объективность; и подлинная субъективность осуществляется, когда она входит в эту противоположность, ее преодолевает и разрешает. Таковы также и в реальном мире высшие натуры, которым дано выносить внутри себя страдания от противоположностей и мощь побеждать их. Если музыка должна художественно выражать как внутреннее значение, так и субъективное чувство с глубочайшим содержанием, например, религиозным, и притом христиански религиозным, в котором бездна страдания составляет главную суть, то она должна в своем царстве звуков обладать средствами для изображения борьбы противоположностей. Это средство она находит в диссонирующих аккордах, в так называемых септ-аккордах и нон-аккордах, дать более подробное указание о которых я, однако, не берусь.

Если же мы рассмотрим, в-третьих, общую природу этих аккордов, то дальнейший существенный момент сведется к тому, что аккорды в этой форме самой противоположности содержат противоположное в том же самом единстве. Однако это попросту противоречиво и несостоятельно, будто противоположное, как противоположное, сводится к единству. По своему внутреннему понятию противоположности вообще не имеют твердой опоры ни внутри самих себя, ни в своей противоположности. Наоборот, в своей противоположности они сами погибают. Поэтому гармония не может остановиться на такого рода аккордах — они доставляют уху только противоречие, требующее своего разрешения, чтобы привлечь удовлетворение для уха и чувства. Поэтому наряду с противоположностью непосредственно дана необходимость *разрешения* диссонансов и возвращение к трезвучию. Именно такое движение в виде возвращения тождества к себе и есть истинное вообще. В музыке же полное тождество как таковое возможно

лишь как временное разложение его моментов, становящихся в связи с этим известной последовательностью, свою же связь они доказывают тем, что они реализуют себя как необходимое движение в себе обоснованного процесса и как существенный процесс изменения.

γγ) Таким образом, мы приходим к *третьему* моменту, на который мы должны обратить внимание. А именно, если скала представляла собою твердую, хотя прежде всего абстрактную последовательность тонов, то и аккорды не остаются какими-то отдельными и самостоятельными единицами, но оказываются внутренне соотнесенными, испытывая необходимость изменения и развития. В этом развитии опять-таки не должен проявляться простой произвол, хотя оно может получить значительный простор для возможных смен в соответствии с гаммой. Но движение от аккорда к аккорду отчасти коренится в природе самих аккордов, отчасти — в ладах, к которым они приводят. В этом отношении теория музыки выставила много запретов; однако если бы мы захотели их анализировать и обосновывать, то это привело бы нас к слишком сложным и подробным объяснениям. Поэтому я хочу здесь ограничиться этими немногими самыми общими указаниями.

с) Мелодия

Напомним, что нас прежде всего занимало в отношении специальных музыкальных средств изображения, — мы прежде всего рассмотрели структуру длительности тонов во *времени* с точки зрения меры, такта и ритма. Отсюда мы перешли к *реальным* тонам; а именно *прежде всего* к звукам инструментов и человеческого голоса; *во-вторых*, — к твердому определению меры интервалов и к их абстрактной последовательности в скале, а также к различным ладам; *в-третьих*, к законам особых аккордов и к их неизменным переходам друг в друга. *Последней* сферой, в которой прежние сферы объединяются и в этом тождестве составляют основу для действительно свободного развития и соединения тонов, является *мелодия*.

А именно, гармония включает лишь существенные связи, составляющие закон необходимости для царства звуков, но сама по себе гармония, подобно такту и ритму, не является музыкой в собственном смысле слова, а представляет лишь субстанциальный базис, закономерную основу и почву, на которые опирается свободная душа. Мелодия есть поэзия музыки, язык души, изливающийся в звуках внутреннее наслаждение и страдание души и возвышающийся над естественной силою чувства, смягчаясь в этом излиянии; при этом она превращает возникшее волнение внутреннего чувства в его восприятие, в свободное пребывание его при себе и именно этим освобождает душу от давления радости и страданий — это свободное звучание души в сфере музыки и

есть прежде всего мелодия. Эта последняя сфера по преимуществу есть то, о чем следовало бы поговорить, поскольку она составляет более высокую поэтическую сторону музыки, царства ее художественной изобретательности в собственном смысле, опирающейся на использование элементов, нами рассмотренных выше. Тем не менее здесь как раз выступают перед нами трудности, ранее упомянутые. А именно, с одной стороны, для этого подробного и обособляющего исследования предмета нужно было бы подробнее ознакомиться с правилами композиции и совсем иначе изучить наиболее совершенные музыкальные произведения искусства — этими знаниями я не располагаю и не сумел их приобрести. Ведь от знатоков в собственном смысле слова и от образцовых композиторов мы очень редко узнаем что-либо по этому вопросу определенное и обстоятельное — меньше всего дают эти композиторы, которые часто оказываются наименее одухотворенными. С другой стороны, природа самой музыки такова, что по сравнению со всеми другими искусствами из нее менее всего можно и приходится извлекать что-либо определенное и специальное в общем смысле. Ибо хотя музыка и включает в себя духовное содержание и делает предметом своей изобразительности внутреннюю суть темы или внутренние движения чувства, это содержание остается неопределенным и неясным именно потому, что оно берется по своей внутренней сути или получает отклик как субъективное чувство; музыкальные изменения не всегда вместе с тем оказываются и изменениями чувства или представления, мысли или индивидуального образа, но это лишь музыкальный процесс, имеющий дело с самим собой и вносящий в эту сферу свой метод. Поэтому я ограничусь лишь следующими общими замечаниями, которые мне представляются интересными и примечательными.

а) В свободном развитии своих звуков мелодия, с одной стороны, вольно парит над тактом, ритмом и гармонией, но, с другой стороны, у нее нет иных средств для собственной реализации, кроме ритмических движений тонов, разбитых на такты в существенных и внутри самих себя необходимых взаимоотношениях тонов. Поэтому движение мелодии остается в пределах этих средств ее наличного бытия и не должно стремиться к своей реализации вразрез с по существу необходимой закономерностью этих средств. В этой тесной связи с гармонией как таковой мелодия, однако, не поступает своей свободой, а только освобождается от субъективности случайного произвола в его капризном развитии и неожиданных скачках, именно благодаря этому мелодия приобретает свою самостоятельность. В самом деле, подлинная свобода не противоречит необходимости, как чуждой и поэтому теснящей и принудительной силе, а включает эту субстанциальную сторону, как некую в ней заключенную и ей тождественную суть; поэтому в требованиях этого субстанциального начала она лишь следует собственным законам и удовлетворяет собственную природу, так что она отвер-

нулась бы от себя и оказалась бы неверной по отношению к самой себе, если бы она уклонилась от этих предписаний. Наоборот, оказывается также, что такт, ритм, гармония, сами по себе взятые, суть лишь абстракции, не имеющие никакого значения в своей изолированности; только благодаря мелодии и в ее сфере они могут стать истинно музыкальными, как моменты и стороны мелодии. Главная тайна великих музыкальных произведений заключается в таком примирении различия между гармонией и мелодией.

β) *Во-вторых*, что касается в этом отношении *особого* характера мелодии, то мне кажутся имеющими значение следующие *отличия*.

αα) *Во-первых*, в отношении гармонического хода можно мелодию свести к очень простому циклу аккордов и ладов, причем она развивается лишь в пределах этих звуковых отношений, созвучных друг другу вне всяких противоположностей; в дальнейшем мелодия относится к этим звуковым отношениям лишь как к основе, чтобы в ней найти только более общие точки опоры для дальнейших фигураций и движения. Например, мелодии песен обычно именно так развиваются в простых гармонических сочетаниях; это не значит, что они поверхностны, — они могут быть преисполнены глубины выражения. Они как бы не ставят вопроса об усложнениях аккордов и ладов, связанных с большими затруднениями, поскольку они удовлетворяются такими ходами и модуляциями, которые в дальнейшем не вовлекаются в острые противоположности, когда они вызывают совместный звук, и не требуют разнообразных опосредствований до выявления приносящего удовлетворение единства. Этот способ обработки может, разумеется, привести и к чему-то мелкому, как это мы находим во многих современных итальянских и французских мелодиях; в них ход гармонии носит совсем поверхностный характер. Между тем композитор старается возместить то, чего ему в данном отношении недостает, лишь пикантною прелестью ритма или другими выдумками. Однако в общем пустота мелодии не составляет неизбежного результата простоты ее гармонической основы.

ββ) *Во-вторых*, дальнейшее отличие сводится к тому, что мелодия в противоположность первому случаю не развивается, раскрывая лишь отдельные тона, опираясь на ход гармонии, движущейся в отношении себя самой, как простой основы. Но каждый отдельный тон мелодии восполняется, будучи конкретным целым, в аккорд, тем самым он отчасти приобретает богатство звуков, отчасти так тесно сплетается с развитием гармонии, что нельзя бывает точно отличить мелодию, по себе разработанную, и гармонию, сопровождающую лишь основные моменты и отступающую от более твердой опоры. Гармония и мелодия составляют в таком случае единое компактное целое — изменение одной тотчас вызывает неизбежную перемену в другой стороне. В особенности это встречается в четырехголосных хорах. Точно так же та же мелодия может так сплестись во множество голосов, что это сплетение

образует гармоническое развитие, или даже различные мелодии могут быть обработаны аналогичным способом в гармоническом взаимодействии, так что неизменно совпадение основных тонов этих мелодий образует гармонию, как это, например, часто встречается в произведениях Себастьяна Баха. Развитие тогда распадается на ходы, разнообразно друг от друга уклоняющиеся; кажется, что они самостоятельно идут рядом и попеременно, но при этом сохраняют существенное гармоническое взаимоотношение, которое благодаря этому опять-таки привносит неизбежную взаимную связь.

γγ) При таком способе обработки более содержательная музыка не только *должна* довести свои движения до пределов непосредственного консонанса, не только должна предварительно нарушить консонанс, чтобы потом к нему вернуться, а, наоборот, *обязана* разорвать простое первое созвучие в диссонансы. Ведь только в такого рода противоположностях коренятся более глубокие связи и тайны гармонии, в которых заключена неизбежность как таковая; таким образом, глубочайшие движения мелодии могут найти свою основу лишь в этих глубоких гармонических связях. Поэтому смелые музыкальные произведения не удовлетворяются одними консонансами, а переходят к противоположностям, создают сильнейшие противоречия и диссонансы и достигают мощи, вздымая все силы гармонии в полной уверенности, что могут в такой же мере примирить их и благодаря этому торжествовать умиротворяющую победу мелодического спокойствия. Это есть борьба свободы и необходимости, борьба свободы фантазии предаваться своему полету с необходимостью гармонических отношений, в которых она нуждается для своего выражения и в которых сосредоточивается ее значение. Если же центр тяжести оказывается лежащим в гармонии, в использовании всех ее средств, в смелости борьбы при этом использовании и борьбе против этих средств, то композиция становится тяжеловесной и мудреной, поскольку у нее либо действительно недостает свободы движений, либо во всяком случае она не дает ей возможности проявиться в полном триумфе.

γ) А именно, *в-третьих*, мелодическое в собственном смысле, певучее, к какому бы виду музыки оно ни принадлежало, должно обнаружиться как преобладающий, независимый элемент, который не забывается и не теряется в богатстве своего выражения. С этой стороны мелодия, правда, является бесконечной определенностью и возможностью дальнейшего развития тонов, но она должна воспроизводиться так, чтобы нашему восприятию было дано в себе законченное и завершенное целое. Конечно, это целое содержит многообразие и способно к развитию, но, как нечто завершенное, оно должно в себе быть прочно закругленным и требует поэтому определенного начала и конца, так что середина является лишь опосредствованием того начала и этого конца. Лишь

как это движение, которое не уходит в неопределенность, а в самом себе расчленено и возвращается к себе, мелодия соответствует свободному в-себе-бытию субъективности, выражением этой субъективности она и должна быть; таким образом, только музыка выполняет идеальность и освобождение в своей своеобразной стихии как задушевности, которая непосредственно становится выражением, так и выражения, которое непосредственно становится задушевым; эта идеальность и освобождение, подчиняясь одновременно гармонической необходимости, переносят душу в область восприятий более возвышенной сферы.

3. ОТНОШЕНИЕ СРЕДСТВ ВЫРАЖЕНИЯ В МУЗЫКЕ К СОДЕРЖАНИЮ

По признакам общего характера музыки мы не проанализировали отдельных моментов, в соответствии с которыми должны конструироваться тона и их течение во времени. Но поскольку мы с мелодией вступили в сферу свободных художественных замыслов и подлинного музыкального творчества, тотчас становится вопрос о *содержании*, которое должно получить художественное выражение в ритме, гармонии и мелодии. Установление общих видов этого выражения представляет последний этап, с точки зрения которого мы должны теперь еще бросить взгляд на различные сферы музыки. В этом отношении прежде всего нужно выделить следующее различие.

Как мы видели уже раньше, музыка, с одной стороны, может быть *аккомпанирующей*, а именно когда ее духовное содержание берется не только в абстрактной задушевности ее значения или как субъективное чувство, но входит в движение музыки в соответствии с тем, как содержание раскрылось в представлениях и оказалось положенным на слова. В других же случаях музыка отрывается от такого, само по себе уже готового содержания и *обнаруживает свою самостоятельность* в своей собственной сфере; тогда, поскольку она вообще еще остается связанной с каким-нибудь определенным содержанием, она непосредственно погружает его в мелодии и их гармоническую разработку или умеет удовлетвориться совершенно независимой игрой звуков как таковой, а также гармонической и мелодической фигурацией их. Таким образом, в совершенно другой сфере мы вновь наталкиваемся на то же различие, как мы его установили в пределах архитектуры в виде независимого и прикладного зодчества. Но аккомпанирующая музыка существенно свободнее и вступает со своим содержанием в гораздо менее тесную связь, чем это когда-либо имело место в архитектуре.

В реальном искусстве это отличие обнаруживается как разница *вокальной и инструментальной* музыки. Однако эту разницу мы

не должны понимать лишь с внешней стороны, словно в вокальной музыке используется лишь *звук* человеческого голоса, в инструментальной же музыке — более разнообразное звучание остальных инструментов; на самом деле голос в пении одновременно произносит слова, дающие представление определенного содержания; таким образом, если обе стороны, тон и слово, не распадаются равнодушные и несвязанные, музыка, как *поощающееся* слово, может ставить себе задачу, насколько это в ее силах, привести в соответствие музыкальное выражение с этим содержанием; это содержание в своих определенных чертах осваивается представлением, не оставаясь принадлежностью менее ясного чувства. Но, если, несмотря на эту связь, данное в представлениях содержание, как текст, оказывается доступным усвоению и чтению и поэтому будет представлять нечто отличное от музыкального выражения даже для представления, то тем самым присоединяющаяся к тексту музыка становится аккомпанирующей, в то же время как в скульптуре и в живописи воспроизведенное содержание помимо своей художественной формы само по себе еще не доходит до представления. Но с другой стороны, мы столь же мало вправе истолковывать понятие такого *аккомпанемента* в смысле только уместного обслуживания, ибо дело обстоит как раз наоборот: текст обслуживает музыку и значение его сводится лишь к тому, чтобы доставить сознанию ближайшее представление избранного художником определенного сюжета своего произведения. В таком случае музыка сохраняет эту свободу преимущественно тем, что она усваивает содержание не таким способом, каким текст делает это содержание представимым, но оказывается в обладании несвойственным созерцанию и представлению элементом. В этом отношении уже при общей характеристике музыки я отмечу, что музыка должна выразить задушевность, как таковую, но задушевность может быть *двоякой*. Усвоить предмет задушевно, с одной стороны, может значить понять его не во внешней реальности чувства, но по его идеальному смыслу; с другой стороны, под этим может подразумеваться такое выражение содержания, каковым оно является в живом виде субъективности *чувства*. Оба способа выражения возможны в музыке. Я постараюсь дать примеры того и другого.

В старинной церковной музыке, например, в «Пассии» глубокие определения, содержащиеся в понятии страдания Христа, как этого божественного страдания, смерти и погребения, нередко понимались так, что этим выражается *субъективное* чувство умиления, сострадания или особой человеческой боли по поводу данного обстоятельства, но выдвигается как бы самое содержание, т. е. глубина его смысла при помощи гармонии и ее мелодического развития. Правда, и в этом случае имеется воздействие на слушателя со стороны чувства; не *наблюдать* должен он боль при распятии, не наблюдать положение во гроб, он должен не только создать себе общее *представление* об этом, но в своем наивнут-

реннейшем я пережить интимную сторону этой смерти и этих божественных страданий, он должен погрузиться в них всем своим чувством, так что содержание для него становится чем-то внятным, что изглаживает все остальное и наполняет субъект одним этим содержанием. Точно так же, чтобы произведение искусства получило силу вызывать такого рода впечатления, душа композитора должна полностью вжиться в эту тему и исключительно в нее, а не только в субъективное ее восприятие, она должна хотеть лишь одну ее оживить в звуках для внутреннего чувства.

Наоборот, я могу, например, читать книгу, текст, описывающий какое-нибудь обстоятельство, воспроизводящий известное действие и выражающий чувство в словах, и этим самым быть в высшей степени взволнованным в своем собственном чувстве, проливать слезы и т. д. Музыка так же точно в состоянии организовать этот *субъективный* момент, который может сопровождать всевозможные человеческие действия и поступки, любое выражение внутренней жизни, которая также может пробуждаться при восприятии любого обстоятельства и при созерцании любого действия; тогда музыка смягчает, успокаивает, идеализирует, воздействуя на чувства слушателя, настроенного на этот лад. Итак, в обоих случаях содержание говорит что-то внутренней самости, у которой музыка умеет ограничить также непринужденно витающую свободу мышления, представления, созерцания и выхождения за пределы известного содержания, именно потому, что она овладевает субъектом своей простой сосредоточенностью, при этом она задерживает душу на определенной теме, занимает ее этой темой и этим кругом впечатлений приводит в движение и наполняет чувство.

В этом смысле нам приходится здесь говорить об аккомпанирующей музыке, поскольку она выражает указанным способом эту задумчивую сторону у содержания, уже раскрытого для представления, благодаря тексту. Но так как эту цель музыка преимущественно может преследовать в музыке вокальной, связывая, кроме того, человеческий голос с инструментами, то мы уже привыкли к тому, чтобы называть главным образом как раз инструментальную музыку музыкой аккомпанирующей. Разумеется, такая музыка сопровождает голос и не должна стремиться к абсолютной самостоятельности, к тому, чтобы составлять суть дела; но в этой связи скорее вокальная музыка попадает под вышеупомянутую категорию аккомпанирующей музыки, поскольку голос высказывает членораздельные слова для представления, пение же есть лишь новая, дальнейшая модификация содержания этих слов, именно раскрытие их для внутреннего задумчивого чувства, между тем как у инструментальной музыки как таковой отпадает этот элемент выражения когда вызывается представление, и музыке приходится ограничиваться собственными средствами своего чисто музыкального способа выражения.

Наконец, к этим отличиям присоединяется еще *третья* сторона, которую нельзя упускать из виду. А именно, я уже раньше указывал на то, что живая действительность музыкального произведения должна неизменно сызнова воспроизводиться. В этом преимущество скульптуры и живописи среди изобразительных искусств. Скульптор, художник задумывает свое произведение и полностью его осуществляет; вся художественная деятельность сосредоточивается в одном и том же индивиде — благодаря этому очень выигрывает внутреннее соответствие замысла и реального выражения. Но хуже обстоит дело у архитектора, который нуждается в оживленной деятельности весьма обширного ремесла, которое ему приходится поручать другим рукам. Композитор также передает свое произведение в чужие руки, чужим голосам, но с тою разницей, что здесь исполнение как с технической стороны, так и со стороны внутреннего оживотворяющего духа в свою очередь требует художественной, а не только ремесленной деятельности. В этом отношении в настоящее время, как и в эпоху старой итальянской оперы, в особенности проявилось в музыке два чуда, в то время как в других искусствах не было сделано никаких новых открытий. Первое чудо — музыкальной композиции, второе — виртуозной гениальности в исполнении, благодаря чему даже и для величайших знатоков музыки все больше расширяется представление о том, что такое музыка и на что она способна.

В соответствии со сказанным, для *классификации* последних вопросов нашего анализа намечаются следующие этапы.

Во-первых, мы должны заняться *аккомпанирующей* музыкой и спросить, какие у нее в общем имеются средства выражения для передачи содержания.

Во-вторых, мы должны поставить тот же вопрос о ближайшем характере по себе *самостоятельной* музыки и

В-третьих, заключить несколькими замечаниями о художественном исполнении.

а) Аккомпанирующая музыка

Из сказанного мною выше о взаимоотношении текста и музыки непосредственно вытекает требование того, чтобы в этой первой сфере музыкальное изображение гораздо строже примыкало к определенному содержанию, нежели там, где музыка может самостоятельно отдаться своим собственным движениям и вдохновению. И действительно, текст с самого начала доставляет определенные представления и тем самым отрывает сознание от той скорее мечтательной стихии чувства, лишнего представления, которому мы отдаемся разнообразными движениями, не испытывая стеснения и не поступаясь свободой, благодаря которой мы извлекаем любое впечатление из музыки и чувствуем себя так или иначе ею взволнованными. Но и будучи связанной

с текстом, музыка не должна снижаться до такой служебной роли, чтобы потерять свободный поток своих движений, в добросовестной характеристике воспроизводя слова текста, не должна тем самым вместо создания самодовлеющего произведения искусства проявлять лишь умелую сноровку превращения музыкальных средств изобразительности в возможно более точное отображение внешнего содержания, вполне завершено и без нее. Всякое заметное принуждение, всякое стеснение свободного творчества в этом отношении причиняет ущерб впечатлению. Но, с другой стороны, музыка не должна, подчиняясь моде большинства новых итальянских композиторов, всецело эмансипироваться от содержания текста, определенность которого может показаться цепями, в желании обязательно приблизиться к типу самостоятельной музыки. Наоборот, искусство заключается в том, чтобы преисполниться смысла высказываемых слов, ситуации, действия и т. д. и исходя из этого внутреннего одушевления найти одухотворенное выражение и разработать его музыкально. Так поступали все великие композиторы. Они не придают словам ничего чуждого, но и не мешают свободному излиянию тонов, беспрепятственному течению и развитию музыкального произведения, которое, таким образом, существует ради себя, а не только ради слов.

В рамках этой подлинной свободы можно уточняя провести различие между *тремя* разными видами выражения.

а) Я хочу начать с того, что можно обозначить, как элемент *мелодии* в выражении в собственном смысле слова. Это чувство, звучащая душа, которая должна стать самою собой и наслаждаться, раскрывая себя.

аа) Сердце человека, душевное настроение — такова вообще сфера, свойственная композитору, а мелодия — это чистое звучание внутреннего чувства — есть душа музыки в собственном смысле. Тон получает подлинно одухотворенное выражение лишь тем, что в него вкладывается чувство и начинает звучать из него. С этой точки зрения в высшей степени выразителен естественный крик чувства, например, крик отчаяния, скорбные вопли, веселое и радостное ликование и рулады и т. д., поэтому я уже выше указал на манеру раскрывать себя, как на исходную точку для музыки, но тут же прибавил, что музыка не должна оставаться только естественной. Этим опять-таки музыка отличается от живописи. Живопись часто может производить наилучшее художественное впечатление, когда она всецело внедряется в реальный образ, в колорит и душевное выражение живого человека в известной ситуации и окружении и когда она во всей живости воспроизводит все, чем она прониклась и чем она преисполнена. Здесь безусловно уместна верность природе, поскольку она совпадает с художественной правдой. Между тем музыка не должна повторять выражение чувств в виде естественной вспышки страсти, но необходимо одухотворять звуки, сложившиеся в стихию, созданную

лишь искусством и только для него; в этой стихии простой крик раскрывается в последовательности тонов, в движении, где ход и смена сдерживаются гармонией и мелодически оформляются.

ββ) Этот элемент мелодии получает ближайший смысл и определение с точки зрения целостного человеческого духа. Изящные искусства скульптура и живопись раскрывают духовную проникновенность во внешней объективности и опять-таки освобождают дух от этого внешнего характера созерцания, с одной стороны, обретением в нем самого себя, задушевности, духовной продуктивности, в то время как, с другой стороны, ничего не остается на долю субъективного своеобразия, произвольного представления воображения и рефлексии, поскольку содержание раскрывается в своей совершенно определенной индивидуальности. Наоборот, музыка, как мы неоднократно убеждались, для такой объективности обладает лишь элементом самой субъективности; поэтому благодаря этому элементу внутреннее начало совпадает лишь с собой и возвращается в себя в своем выявлении, при котором чувство раскрывает себя в пении. Музыка есть дух, душа, непосредственно существующая, звучащая для себя самой и чувствующая себя удовлетворенною в этом восприятии себя. Однако, как изящное искусство, она встречает тотчас же со стороны духа требование обуздывать, как самые аффекты, так и их выражение, чтобы не доходить до вакхического неистовства и бешеной бури страстей или не застывать в отчаянии, а оставаться свободным в восторге наслаждения, как и в величайшем страдании, и быть блаженным в излиянии их. Такова подлинно идеальная музыка, мелодические произведения Палестрины, Дуранте, Лотти, Перголези, Глюка, Гайдна, Моцарта. Душевное спокойствие не теряется в произведениях этих мастеров; правда, скорбь также получает свое выражение, но она неизменно разрешается, ясная симметрия не распадается ни на какие крайности, в умиротворенной форме все остается твердо собранным, так что восторг никогда не переходит в неистовство и даже жалоба доставляет блаженнейшее успокоение. Уже по поводу итальянской живописи я говорил о том, что внутренняя примиренность должна иметься и при глубочайшей скорби и в крайнем душевном распаде; она даже при слезах и в страданиях сохраняет еще черты спокойствия и счастливой уверенности. В глубокой душе и скорбь остается прекрасной, как у арлекина еще царят изящество и грация. Точно так же природа итальянцев преимущественно доставляла мелодическое выражение, и в ее старинной церковной музыке наряду с величайшим религиозным благоговением мы также находим чистое чувство примирения; если даже душу охватывает глубочайшая скорбь, все же остается красота и блаженство, простое величие и деятельность фантазии в душевном самоуслаждении с его стремлением к разнообразию. Это красота, имеющая чувственную видимость, так что зачастую такое удовлетворение мелодией сводится к исклю-

чительно чувственному наслаждению, но как раз искусство должно вращаться в стихии чувственного и возводить дух в сферу, в которой основным тоном остается удовлетворенность в себе и собой, как это свойственно всему естественному.

γγ) Поэтому, если у мелодического не должно отсутствовать *своеобразие* чувства, то музыка, предоставляя страсти и фантазии излиться в звуках, дает вместе с тем возможность душе возвыситься над чувством, в которое она погружается, позволяет ей парить над ее содержанием и таким образом создавать себе сферу, в которой может иметь место возвращение обратно из своей погруженности, может содержаться чистое чувство самого себя. Это, собственно, и составляет действительно певучее — музыкальную песнь. В таком смысле самая суть будет заключаться не в развитии *определенного* чувства как такового — любви, тоски, веселья и т. п., но во внутренней жизни, возвышающейся над этими эмоциями, раскрывающейся в своих страданиях и радостях и наслаждающейся самой собой. Как птица в ветвях деревьев и жаворонок в воздухе поет свободно и трогательно, чтобы петь, и песнь их есть чистое творчество природы без дальнейшей цели и определенного содержания, точно такова и человеческая песнь и музыкальная мелодия. Поэтому и итальянская музыка, в которой данный принцип особенно выделяется, подобно поэзии, часто переходит в мелодическое звучание, как таковое; кажется, что она легко покидает чувство и его определенное выражение, или действительно его покидает, поскольку она стремится именно к наслаждению искусством, как искусством, к душевному благозвучию в самоудовлетворенности души. Но в большей или меньшей степени это вообще черта подлинно мелодического. Хотя и имеется простая определенность выражения, она одновременно упраздняется, причем сердце погружается не в иное, определенное, а в самовосприятие и в таком виде доставляет величайшее представление своей задушевности и примиренности, подобно самосозерцанию чистого света.

β) Как в скульптуре должны преобладать идеальная красота, самостоятельный покой, живопись же идет дальше к своеобразной характеристике и энергией определенного выражения выполняет главную задачу, так музыка не может довольствоваться мелодическим принципом в таком виде, как он изображен выше. Простое самоощущение души и звучащая игра самовосприятия в конце концов слишком общи и абстрактны, как простое настроение; возникает опасность не только отдаленности конкретного изображения от содержания, раскрытого в тексте, но вообще пустоты и тривиальности. Если в мелодии должно слышаться эхо скорби, радости, тоски и т. д., то у реальной конкретной души в суровой действительности имеются подобные настроения лишь в рамках реального содержания, при известных обстоятельствах, при определенных ситуациях, условиях, действиях и т. п. Если пение про-

буждает в нас, например, чувство печали, жалобы на утрату, то в связи с этим тотчас ставится вопрос: что утрачено? Жизнь ли с богатством ее интересов, юность, счастье, жена, возлюбленная, дети, родители, друзья и т. п.? Тем самым музыке ставится дальнейшая задача — в связи с определенным содержанием и *особыми* условиями и ситуацией, в которых сосредоточено чувство и в которых оно заставляет проявляться в звуках свою внутреннюю жизнь, дать самому выражению *подобную же специфичность*. Ведь музыка имеет дело не с внутренним чувством как таковым, а с определенным внутренним чувством — известное содержание этого чувства тесно связано с известным характером чувства, так что в соответствии с особенностями содержания должно будет проявляться своеобразие выражения. Так же точно, — чем больше эмоция всей своей силой направлена на нечто определенное, тем больше она выражается в возрастании силы аффекта и в противоположность описанному душевному наслаждению как таковому — во взаимной борьбе, разорванности, конфликтах страстей и вообще в глубине разобщенности, для которой ранее рассмотренное выражение больше не подходит. Уточнением содержания является именно то, что раскрывает *текст*. В сфере мелодии как таковой, которая не в такой степени входит в эту определенность, специальные детали текста не играют особой роли. Такова, например, песня; как песня, она может содержать полноту разнообразных нюансов настроений, созерцаний и представлений, и все же в большинстве случаев ей присущ основной тон единого чувства, проходящего всюду красной нитью; поэтому песня имеет всюду тот же эмоциональный тон. Схватить этот тон и изобразить его в звуках составляет основную функцию таких песенных мотивов. Поэтому песенный мотив на протяжении всего стихотворения может оставаться тем же для всех стихов, если даже по своему содержанию эти стихи многократно видоизменяются; тем самым такие повторения, не нанося ущерба впечатлению, повышают энергию. Здесь дело обстоит, как с ландшафтом, где тоже перед нашим взором оказываются разнообразнейшие предметы и все же целое одухотворяется единым основным тоном и видом природы. Такой тон, если он даже подходит лишь к двум-трем стихам, к другим же не подходит, должен быть также господствующим в песне, поскольку здесь недопустимо, чтобы преобладал определенный смысл слов, а просто мелодия сама по себе парит над многообразием. Между тем во многих музыкальных произведениях, выдвигающих при каждом новом стихе новую мелодию, часто разнящуюся от предшествующей тактом, ритмом и даже ладом, вовсе не видно, почему действительно необходимы такие существенные изменения — почему бы и самому стихотворению в каждом стихе не менять метра, ритма, связи рифм.

αα) Что представляется подходящим для песни, являющейся подлинно мелодическим пением души, недостаточно для любого

вида музыкального выражения. Поэтому в противоположность мелодическому как таковому следует выделить еще *второй* элемент одинаковой важности, он в сущности говоря и превращает пение в аккомпанирующую музыку. Этот элемент встречается в тех способах выражения, которые преобладают в *речитативе*. А именно, здесь нет замкнутой внутри себя мелодии, как бы подхватывающей только основной тон известного содержания, в разработке которого душа воспринимала бы самое себя, как связанную с собой субъективность, но содержание слов запечатлевается в тонах во всем своем своеобразии и определяет течение и смысл тонов с точки зрения выразительной высоты или глубины, выделения или понижения. Тем самым музыка в отличие от мелодической выразительности становится звуковой *декламацией*, точно соответствующей ходу слов, как в отношении смысла, так и синтаксической связи, и поскольку она в качестве нового элемента присоединяет лишь повышенную чувствительность, декламация занимает среднее место между мелодией как таковой и поэтической речью. Таким образом, в соответствии с этой ролью возникает более вольное акцентирование, строго придерживающееся определенного смысла отдельных слов, самый текст не нуждается в строго определенном метре, и музыкальному изложению не приходится подобно мелодической музыке тесно связываться с тактом и ритмом в одинаковом поступательном ходе, но оно имеет возможность развиваться независимо от чувства, выраженного смыслом слов, — как в отношении ускорения, так и задержек, остановок на отдельных тонах и быстрых переходов к другим звукам. Равным образом и модуляция здесь не столь замкнута, как в музыке мелодической; начало, дальнейший ход, задержка, разрыв, новый приступ, остановка — все это предоставляется неограниченной свободе согласно условиям излагаемого текста; здесь вполне допустимы неожиданные акценты, менее опосредствованные переходы, внезапная смена и окончание; даже отрывочная речь, эмоциональные остановки в этом способе выражения в отличие от текучих мелодий вполне уместны, если того требует содержание.

ββ) В этом отношении выразительность речитатива и декламации одинаково свойственна тихому созерцанию и спокойному изложению событий, равно и эмоционально напряженному изображению чувств, когда интимные переживания врываются в какое-нибудь обстоятельство, и сердце всеми своими движениями пробуждается к эмоции в живом звучании души. Поэтому речитатив главным образом применяется, с одной стороны, в ораториях, отчасти как повествовательный пересказ, отчасти, как живое предисловие к внезапному происшествию, с другой стороны, он применим в драматическом пении, которому свойственны все нюансы беглого сообщения и всякий вид напряжения страсти — страсть может выражаться в резких сменах, кратко, отрывочно, в афори-

стической стремительности, может врываться в диалогической форме в виде молниеносных ударов и контрударов выражения, может также развиваться в более связном виде. Кроме того, к обеим областям, эпической и драматической, может также применяться и инструментальная музыка или для того, чтобы дать точку опоры для гармонии, или с целью прервать пение вставными фразами, которые в аналогичных чертах характеризуют другие стороны и дальнейшее развитие ситуации.

γγ) Что касается дефектов речитативного способа декламации, то у мелодической музыки как таковой имеется преимущество определенного членения и завершенности, возможности передачи той душевной интимности и единства, которое, правда, вкладывается в определенное содержание, но раскрывает в нем свою интимную связь, не дробясь на отдельные моменты, не разрываясь и не раскалываясь на части, но и в отдельных элементах проявляя субъективную сосредоточенность. Поэтому музыка и в отношении такой более определенной характеристики своего содержания, представленного текстом, не может ни удовлетвориться речитативной декламацией, ни вообще остановиться на простом *отличии* мелодической музыки, возвышающейся над деталями и частным смыслом слов, ни на элементе речитатива, стремящегося теснейшим образом слиться с этими деталями.

Наоборот, музыка должна стремиться достичь *опосредствования* этих элементов. Мы можем сравнить это единение с тем, что обнаружилось в связи с установлением разницы между гармонией и мелодией. Мелодия включила в себя гармонический элемент, как свою основу не только общую, но внутри себя определенную и специфицированную. Этим мелодия вовсе не утрачивает свободы своего движения, наоборот, она получает для нее подобающую силу и определенность, подобно тому, как человеческий организм приобретает эту силу в твердой структуре костей, — эта структура является препятствием лишь для нескладных поз и движений, доставляя опору и прочность уместным движениям. Это дает нам возможность рассмотреть аккомпанирующую музыку с новой, последней точки зрения.

γ) А именно, *третий* способ выражения заключается в том, что мелодическое пение, сопровождающее текст, обращается также и в сторону особой характеристики и не только равнодушно приемлет противоположный себе принцип, преобладающий в речитативе, но присваивает его себе, чтобы доставить самому себе недостающую определенность, а декламации, стремящейся к характерности, доставить органическую расчлененность и единообразную завершенность. Ведь и мелодическая музыка, как мы ее выше рассмотрели, не могла оставаться просто пустой и неопределенной. Я, действительно, по преимуществу выделял в ней лишь *ту* сторону, что она при всяком своем составе представляет собою душевное настроение, занятое собой и своей интимной жизнью,

блаженное в этом своем единстве. Это настроение раскрывается, соответствуя мелодической музыке как таковой, причем музыка эта с музыкальной стороны представляет подобное единство и замкнутое возвращение к себе самой; все эти черты я выдвинул только потому, что эта сторона составляет специфический характер чисто мелодического элемента в отличие от речитативной декламации. Дальнейшую же задачу мелодической музыки нужно усмотреть в том, что мелодия присваивает себе то, что прежде всего кажется по необходимости развивающимся вне ее. Поскольку же теперь она оказывается одновременно декламаторской и мелодической, она достигает подлинно конкретного выражения. Благодаря этому, с другой стороны, и элемент декламации не стоит больше одиноко особняком, но включением себя в мелодическую выразительность также восполняет свою собственную односторонность. Вот что делает необходимым это конкретное единство.

Чтобы рассмотреть ближайший вопрос, нужно здесь расчленил следующие стороны.

Во-первых, мы должны подвергнуть рассмотрению состав *текста*, пригодного для музыкального произведения, так как теперь выяснилось, что определенное содержание слов имеет существенное значение для музыки и ее выразительности.

Во-вторых, что касается самого *музыкального произведения*, то в него оказался привнесенным новый элемент, декламация, доставляющая характерность. Этот новый элемент мы должны рассмотреть в его связи с принципом, который мы прежде всего обнаружили в мелодической музыке.

В-третьих, мы должны разобраться в тех *видах*, в рамках которых находит подходящее место эта форма музыкальной изобразительности.

αα) На той ступени развития, которая нас занимает в настоящее время, музыка не только в общем сопровождает содержание, но, как мы видели, должна его характеризовать более подробно. Итак, это вредный предрассудок — полагать, будто состав текста для музыкального произведения — вещь безразличная. Наоборот, в основе великих музыкальных произведений лежит превосходный текст, избранный композиторами со всей серьезностью или ими самими написанный. Ведь ни для одного художника не может быть безразличен материал, им обрабатываемый, тем менее он может быть безразличен для музыканта, поскольку поэзия вперед обрабатывает и устанавливает ближайшую эпическую, лирическую, драматическую форму содержания.

Итак, основное требование, предъявляемое к хорошему тексту, заключается в том, чтобы содержание само по себе было действительно *доброкачественным*. Из того, что само по себе плоско, тривиально, пусто и абсурдно, нельзя выработать ничего музыкально серьезного и глубокого; какими бы пряностями ни приправлял композитор, ему не превратить жареной кошки в паш-

тет из зайца. Правда, в мелодических музыкальных произведениях текст в целом не играет такой решающей роли, все же и они требуют подлинного по себе содержания слов. С другой стороны, и это содержание опять-таки не должно быть слишком тяжеловесным и философски глубоким, какова, например, лирика Шиллера, — грандиозный размах, пафос Шиллера покрывает музыкальную выразительность лирических чувств. То же можно сказать о хорах Эсхила и Софокла, которые при их глубине созерцаний разработаны в деталях с таким богатством воображения, смысла и основательности и сами по себе достигли такого совершенства в поэтическом отношении, что музыке ничего не остается прибавить, причем как бы нет места для внутреннего чувства, чтобы сделать это содержание предметом игры и дать ему развернуться в новых движениях. Обратное приходится говорить о новейшем материале и о способе разработки так называемой романтической поэзии. Приемы этой поэзии должны быть главным образом наивными и отличаться народным характером, но чаще всего это претенциозная, искусственная, нарочитая наивность; вместо чистого, подлинного чувства эта поэзия скорее отдается рассудочно разработанным вынужденным эмоциям, дурным потугам и кокетству и так же склонна к пошлости, глупости и вульгарности, как, с другой стороны, она теряется в прямо бессодержательных страстях, зависти, безалаберности, дьявольской злобе и т. п. и самодовольно радуется как собственному существу, так и бестолочи и гнусности. Здесь совершенно нет изначального, простого, основательного, всепроникающего чувства; нет ничего пагубнее для музыки, если она в своей сфере будет заниматься тем же. Итак, ни глубина чувства, ни самодовольство или негодность чувства не доставляют настоящего содержания. Наиболее же подходящим для музыки является известный средний род поэзии, который для нас, немцев, уже почти не является поэзией, но у итальянцев и французов для такой поэзии обнаружилось много смысла и искусства; это поэзия, лирически правдивая, необыкновенно простая, немногими словами обозначающая ситуацию и чувство; в драме она — ясная и живая, без осложненной завязки, она не разрабатывает отдельных фактов, вообще больше стремится к наброскам, чем к поэтически завершенным произведениям. Здесь в меру необходимости композитору доставляется лишь общая основа, на которой он может построить свое здание по собственному почину, исчерпывая все мотивы, и где он способен непринужденно двигаться по многим направлениям. В самом деле, раз музыка должна примыкать к словам, то последним не следует раскрывать содержание во всех деталях, иначе музыкальная декламация окажется мелкой, разбросанной, она будет слишком разрываться на части, так что потеряется единство и будет ослаблен общий эффект. В этом отношении мы слишком часто заблуждаемся в оценках совершенства или неприемлемости текста. Например, сколько бы ни говорилось о том, что

текст «Волшебной флейты» слишком жалкий, все же эта стряпня дает оперный текст, заслуживающий всяческой похвалы. Шиканедер нашел в нем настоящий тон после многих вздорно фантастических и плоских произведений. Царство ночи, королева, царство солнца, мистерии, посвящения, мудрость, любовь, испытания и при этом посредственная мораль, превосходная в своей всеобщности, — все это при глубине, волшебной привлекательности и задушевности музыки расширяет и увлекает фантазию, согревая сердце.

Можно привести еще другие примеры — для духовной музыки непревзойденными остаются старинные латинские тексты больших месс и т. д., причем они с величайшей простотой и краткостью устанавливают для чувства и сознания верующей общины отчасти общее содержание вероучения, отчасти соответствующие субстанциальные этапы, доставляя величайший простор музыканту для разработки. Также подходят большой реквием, извлечение из псалмов и т. п. Подобным образом Гендель до некоторой степени самостоятельно объединил в замкнутый круг свои тексты из религиозных догматов и прежде всего, из разных мест Библии, ситуаций, доставляющих символический смысл и т. п. Что касается лирики, то особенно подходят для музыкальных произведений задушевные небольшие произведения, в особенности простые, бедные словами, преисполненные чувства, проникновенно и задушевно выражающие известное настроение и сердечную заботу, а также более легкие, веселые вещи. Такие стихи имеются у любого народа. Что касается области драматического, то я назову только Метастазиио, далее Мармонтеля, этого восприимчивого, тонко образованного и привлекательного француза, обучавшего Пиччини французскому языку и понимавшего, как в сфере драмы следует объединять умение разворачивать сюжет с интересными моментами поступков, грации и веселости. Необходимо особо выделить тексты более известных опер Глюка, замкнутых в круге простых мотивов и связанных с самым достойным для чувства содержанием, с изображением материнской или супружеской любви, любви брата, сестры, дружбы, чести и т. д., причем дается возможность этим простым мотивам и субстанциальным коллизиям спокойно развиваться. Поэтому страсть остается безусловно чистой, величественной, благородной и пластически простой.

ββ) К такому содержанию в своей выразительности должна стремиться как характерная, так и мелодическая музыка. Чтобы это было возможно, текст не только должен содержать сердечную серьезность, комизм и трагическую значительность страстей, глубину религиозного представления и чувства, силу и судьбы человеческого сердца, но композитору необходимо участвовать в этом всей своей душой, он должен всем сердцем почувствовать и пережить все это содержание.

Далее, такая же значительная роль принадлежит связи, в которую должны вступить характерность с одной, и мелодичность —

с другой стороны. По-моему, главное требование здесь сводится к следующему: победа всегда должна оставаться за элементом мелодии, как объединяющим единством, а не за дробностью отдельно друг от друга рассеянных характерных черт. Так, например, современная драматическая музыка стремится к эффекту, используя сильные контрасты, причем, в своей художественной борьбе она заставляет объединиться противоположные страсти в том же ходе музыки. Так, например, музыка изображает радость, свадьбу, праздничный блеск и втискивает также туда ненависть, месть, вражду, так что среди удовольствий, радости и танцевальной музыки бушует сильнейшая вражда и ужасный раздор. Такие контрасты разрыва, которые в своей дробности перебрасывают нас с одной стороны на другую, тем больше идут вразрез с гармонией красоты, чем резче они объединяют непосредственно противоположное, а тогда уже и речи быть не может о наслаждении и возвращении внутреннего начала к себе в мелодии. Вообще с объединением мелодического и характерного момента связана опасность выйти за хрупкие грани прекрасного в музыке, если стремиться к более определенному описанию, в особенности, когда приходится изображать насилие, эгоизм, злобу, резкость и другие крайности односторонних страстей. Лишь только музыка отдается абстракциям характерной определенности, она неуклонно сбивается с пути в сторону резкого, жесткого, безусловно не мелодического и не музыкального и даже к злоупотреблению дисгармоническим.

То же самое наблюдается в отношении *особых* характерных черт. А именно, если они удерживаются для себя, при этом сильно подчеркиваются, то они легко распадаются и как бы успокаиваются, становясь самостоятельными, между тем как в музыкальном развитии, сводящемся к существенному поступательному движению и к неизменному приросту в этом движении, изоляция, немедленно причиняя вред, ухудшает течение и единство.

При таком понимании подлинно музыкальная красота заключается в следующем. Конечно, имеется поступательное движение от чисто мелодического элемента к характерному, но в рамках этой спецификации мелодическое начало сохраняется, как душа — носительница, объединительница, как например, в элементах характерности живописи Рафаэля неизменно сохраняется колорит красоты. Тогда мелодический момент содержателен, но во всей этой определенности всепроникающее единящее одушевление и характерная особенность проявляются лишь как обнаружение определенных сторон, которые изнутри неизменно сводятся к этому единству и одушевлению. А соблюсти здесь должную меру музыке труднее, чем другим искусствам, ибо музыка скорее разбрасывается по этим противоположным приемам изобразительности. Почти в любую эпоху отзывы о музыкальных произведениях оказываются двойственными. Одни предпочитают мелодическую сторону, другие — элемент характерности. Например, Генделю,

нередко требовавшему для отдельных лирических моментов в своих операх строгости выражения, приходилось в свое время часто вести борьбу со своими итальянскими певцами; в конце концов, когда и публика примкнула к итальянцам, он всецело перешел к сочинению ораторий, в которых его творческие способности нашли богатейшее применение. Еще в эпоху Глюка стал широко известен спор между последователями Глюка и Пиччини, спор этот велся долго и с большим воодушевлением. Со своей стороны Руссо, борясь с отсутствием мелодии у старинных французских композиторов, предпочел мелодическую музыку итальянцев; наконец, теперь подобным же образом спорят за и против Россини и новой итальянской школы. Противники называют музыку Россини простым щекотанием ушей; однако, если сжиться с его мелодиями, то эта музыка, напротив, оказывается в высшей степени богатой чувствами и идеями; она захватывает душу и сердце, хотя и не отдается до такой степени характерности, как этого особенно хочет строгий немецкий музыкальный рассудок. В самом деле, Россини, правда, слишком часто не считается с текстом и со своими свободными мелодиями уносится, ни с чем не считаясь, так что остается только выбирать, придерживаться ли сюжета и быть недовольным музыкой, ему больше не соответствующей, или поступиться содержанием и безраздельно отдаться свободным вдохновениям композитора и всей душой наслаждаться содержащейся в ней задушевностью.

γγ) Что касается, наконец, главных *видов* аккомпанирующей музыки, то в этом пункте я буду краток.

Первую основную категорию мы можем назвать *церковной* музыкой; в большинстве случаев она остается преисполненной *эпической* серьезности, хотя и не характеризует события, как события — ведь она имеет дело не с субъективно единичным чувством, а с субстанциальным содержанием всякого чувства или с общим чувством общины, как сообщества. Но каким образом художественная композиция, не рассказывая о событиях, может тем не менее быть эпической, это нам предстоит разобрать позднее, при ближайшем рассмотрении эпической поэзии. Эта фундаментальная духовная музыка составляет самое глубокое и сильное, что вообще может создать искусство. Поскольку эта музыка связана с священническим служением для общины, ее место определяется кругом *католического* богослужения в виде мессы, вообще в виде музыкальных возношений при различных церковных требах и празднествах. В свою очередь и протестанты дали подобную музыку, отличающуюся величайшей глубиной религиозного содержания, а также музыкальной серьезностью и богатством чувства и выполнения, как например, в особенности Себастьян Бах; его величественную, истинно протестантскую в корне и в то же время как бы ученую гениальность в полной мере начали ценить снова лишь в последнее время. По преимуществу здесь прежде всего из про-

славления страстей господних в отличие от католического направления вырабатывается форма оратории, впервые в протестантизме сложившаяся в виде чего-то законченного. Правда, в наши дни музыка в протестантизме не бывает столь тесно связана с настоящим культом, не входит больше в состав самого богослужения и часто оказывается скорее делом ученых экспериментов, нежели живого творчества.

Во-вторых, лирическая музыка выражает в мелодии отдельное душевное настроение и по преимуществу должна воздерживаться от элементов характерности и декламации, хотя и она может клониться к тому, чтобы включать в свое выражение особое содержание слов — будь оно религиозным или еще каким. Для самостоятельной лирики менее подходят бурные страсти без успокоения и завершения, неразрешенный сердечный конфликт, простое душевное терзание — все это скорее находит свое место в виде отдельных составных частей в *драматической* музыке.

В-третьих, музыка может развиваться в сторону драматического. Уже античная трагедия сопровождалась музыкой, но в ней музыка не была еще преобладающей, ибо в поэтических произведениях в собственном смысле на первом плане стоит словесное выражение, стихотворное выполнение образов и чувств; музыка же преимущественно содействовала тому, чтобы живым образом усиливать музыкальный звук поэтических слов в отношении ритма и сделать его более выразительным для чувства — ведь гармоническое и мелодическое развитие музыки не достигло у древних ступени, на которой находилась музыка в позднейший век христианства. Самостоятельное место начинает занимать драматическая музыка в современной опере, оперетке и т. д. после того, как она дошла до завершения в области церковной музыки и достигла в лирической выразительности значительного совершенства. Однако в отношении пения *оперетка* в гораздо большей степени — посредственность, дающая лишь внешнюю связь разговора и пения, музыкального и немзыкального элемента, прозаической речи и мелодической песни. Правда, обычно говорят, что вообще пение в драмах является чем-то неестественным, но этот упрек не попадает в цель — его в большей степени можно направить против оперы, в которой с начала до конца всякое представление, чувство, страсть и намерение сопровождаются пением и в нем получают свое выражение. Наоборот, оперетку еще можно оправдать, когда музыка допускается в тех местах, где живее возбуждены чувства и страсти или вообще более доступны для музыкального изображения. Слабым местом всюду остается то, что прозаическая болтовня диалога чередуется с искусственно обработанными номерами пения. Именно в данном случае нет полного освобождения через искусство. Между тем в *опере* в собственном смысле слова, раскрывающей в непрерывной музыкальной форме целое действие, мы раз навсегда переходим от прозы в более возвышенный худо-

жественный мир, его чертами окрашивается произведение в целом, когда основным содержанием музыки оказывается внутренняя сторона чувства, отдельное и общее настроение в различных ситуациях, конфликты и борьба страстей, чтобы суметь надлежащим образом выделить аффекты в их наиболее завершенном изображении. Наоборот, в *водевиле*, где при отдельных, бросающихся в глаза остроумных куплетах распеваются известные и любимые мелодии, пение оказывается как бы иронией над самим собой. То, что распевается, должно иметь веселый оттенок пародии, основным является осмысление текста и его острот; когда замолкает пение, у нас появляется улыбка, в связи с тем, что подобные вещи вообще пелись.

в) Самостоятельная музыка

Мы имели право мелодический элемент, как замкнутый внутри себя в готовом виде и внутри себя самом сосредоточенный, сравнить с пластической скульптурой, между тем как в музыкальной декламации мы обнаружили черты живописи, стремящейся воспроизвести детали. Так как в такой более определенной характеристике обнаруживается изобилие черт, которые не могут во всем своем богатстве раскрыться с помощью более простого течения человеческого голоса, то здесь присоединяется аккомпанемент инструментов по мере развития музыки в сторону многообразной живости.

Во-вторых, в качестве второго элемента мы должны присоединить к мелодии, сопровождающей текст, и к доставляющему характеристику выражению слов свободную игру звуков, свободное развитие содержания; оно уже само по себе, вне музыкальных звуков, сообщается в форме определенных представлений. Принцип музыки заключается в субъективной задушевности. Задушевность же конкретной самости есть субъективность, как таковая, она не определяется никаким твердым содержанием и поэтому не вынуждена двигаться в ту или иную сторону, но в полной свободе она сосредоточена лишь в себе самой. Если также и в музыке субъективность получает полное право на свое существование, то она должна освободиться от данного текста и извлекать из самой себя свое содержание, ход и особенности выражения, единство и раскрытие своего творчества, разработку основной мысли, ограничивая себя при этом чисто музыкальными средствами, поскольку здесь смысл целого не может быть выражен словами. Это происходит в той сфере, которую я уже назвал сферой *самостоятельной* музыки. У аккомпанирующей музыки то, что она должна выразить, находится вне ее, поэтому в своем выражении она связана с тем, что принадлежит не ей, как музыке, а чуждому искусству — поэзии. Если же музыка будет стремиться к тому, чтобы быть чисто музыкальной, она должна отделить от себя этот ей несвойственный элемент и повсюду в своей теперь действи-

тельно полной свободе отказаться от определенности слова. Эту сторону дела мы должны теперь обсудить подробнее.

Уже в пределах самой аккомпанирующей музыки мы видели, как начинается акт подобного освобождения. В самом деле, ведь поэтическое слово отчасти оттеняло музыку и делало ее подчиненной, но, с другой стороны, музыка в блаженном покое парила *над специальной* определенностью слов или вообще освобождалась от смысла высказанных представлений, чтобы весело или жалобно убаюкиваться по собственной прихоти. То же явление мы наблюдаем также у слушателей, у публики, по преимуществу в отношении драматической музыки. А именно, в оперу входят многие ингредиенты: пейзажный или иной местный колорит, развитие поступков, случаи, действия, костюмы и т. п.; с другой стороны, имеется страсть и выражение страсти. Таким образом, содержание здесь двоякое — внешнее действие и внутреннее чувство. Что касается действия как такового, то в виде развития действия оно менее музыкально и большею частью разрабатывается в форме речитатива, хотя действие и составляет объединяющее начало всех отдельных частей. И вот слушатель легко освобождается от этого содержания, в особенности он не обращает никакого внимания на речь и реплики в речитативной форме, интересуясь исключительно музыкальной и мелодической стороной в собственном смысле слова. Как я уже говорил об этом раньше, это преимущество встречается у итальянцев; большинство их новейших опер с самого начала построено так, что, вместо того, чтобы слушать музыкальную болтовню или другие тривиальности, зрители охотнее болтают сами или прибегают к иным удовольствиям и начинают с полным удовлетворением слушать лишь музыкальные части в собственном смысле слова — они воспринимаются чисто музыкально. Итак, здесь композитор и публика находятся на рубеже того, чтобы совсем оторваться от содержания слов и начать заниматься и наслаждаться музыкой как таковой, как самостоятельным искусством.

а) Настоящей сферой этой независимости не может быть вокальная музыка, сопровождающая текст и остающаяся с ним связанной, но может быть музыка *инструментальная*. В самом деле, как я уже указывал, голос есть подлинное звучание субъективности в ее целостности; субъективность также пользуется представлениями и словами и как раз в своем собственном голосе и пении находит соответствующий орган, когда она хочет проявить и услышать внутренний мир своих представлений, проникнутый внутренней сосредоточенностью чувства. А для инструментов отпадает эта предпосылка сопровождающего текста, так что здесь может начаться господство музыки, предоставленной ее собственному кругу.

б) Такая музыка отдельных инструментов или целого оркестра скорее развивается в квартетах, квинтетах, секстетах, симфониях и т. п., без текста и человеческих голосов, она не следует самому

по себе ясному ходу представлений и именно поэтому направлена на более абстрактное чувство вообще, которое может выражаться в такой музыке лишь в общих чертах. Главная роль здесь остается за чисто музыкальным разнообразием гармонических и мелодических движений, за более затрудненным и тяжелым, глубоким, врезающимся в душу или легким развитием темы, за разработкой мелодии с помощью всех музыкальных средств, за искусной согласованностью инструментов в их созвучии, последовательности, их смене, взаимном искании, встречах и т. д. Поэтому в этой области главным образом *дилетант* и *знаток* начинают по существу отличаться друг от друга. *Профан* по преимуществу любит в музыке понятное выражение чувств и представлений, материал, содержание и поэтому преимущественно обращается к аккомпанирующей музыке; *знаток* же, которому доступны внутренние музыкальные отношения тонов и инструментов, любит инструментальную музыку с использованием ею гармоний, мелодических связей и сменяющихся форм сообразно художественным целям; знаток оказывается, безусловно, преисполненным самой музыки и больше всего заинтересован тем, чтобы сравнить услышанное с правилами и законами, ему хорошо известными, хотя здесь творческая гениальность художника не раз может смутить и знатока, для которого непривычно то или иное развитие, переходы и т. п. Такое полное развитие редко приходится по вкусу простому любителю, им тотчас овладевает желание наполнить эти звуковые явления, которые ему кажутся пустыми, найти внутренние точки опоры для развития, вообще найти более четкие представления и более определенное содержание для того, что у него звучит в душе. При таком положении вещей музыка становится для него символической, но своей попыткой схватить смысл он оказывается стоящим перед неуловимой, таинственной задачей, которая не всегда поддается расшифровке и вообще не всегда допускает многообразное осмысление.

Со своей стороны *композитор* может только от себя вложить в свое произведение определенный смысл, известный состав представлений и чувств и расчлененное, замкнутое их развитие, но, с другой стороны, вне зависимости от такого содержания он может стремиться к чисто музыкальной структуре своей работы и духовной стороне такой архитектоники. С этой точки зрения музыкальное произведение может легко оказаться чем-то чуждым мысли и чувствам, не нуждающимся в задушевности и осознании творчества, и без того уже хорошо развитом. В связи с этим отсутствием содержания мы наблюдаем, что дар музыкального творчества не только часто развивается в самом юном возрасте, но нередко талантливые композиторы на всю жизнь остаются людьми с самыми скудными знаниями, действующими самым бессознательным образом. Поэтому более глубокое решение вопроса было бы достигнуто, если бы и в инструментальной музыке композитор отдал

должное обеим сторонам — выразительности, правда, более неопределенного содержания, и музыкальной структуре, причем опять-таки предоставляется его доброй воле делать преобладающей то мелодию, то гармоническую глубину и осложненность, то характерные черты или даже взаимно опосредствовать эти элементы.

γ) В качестве всеобщего принципа этой ступени мы с самого начала выдвинули субъективность в ее свободном музыкальном творчестве. Эта независимость от содержания, сама по себе уже твердо сложившаяся, будет неизменно заигрывать с произволом и должна будет доставлять ему сферу деятельности не строго ограниченную. Правда, и у этой манеры музыкального творчества есть свои определенные правила и формы — им простой каприз вынужден подчиняться, все же эти законы касаются лишь более общих сторон, и для ближайшей сферы деятельности открыто бесконечное поле, где субъективность, поскольку она держится внутри границ, определяющих взаимоотношения тонов, в остальном может действовать как угодно. Развиваясь согласно этим категориям в конце концов субъективный произвол своими затеями, капризами, остановками, своими неожиданными поддразниваниями, вводящими в заблуждение напряжением, удивительными оборотами, скачками и молниями, чудесами и неслыханными эффектами превращается в ничем не связанного творца в противоположность закономерному развитию мелодического выражения и содержанию текста аккомпанирующей музыки.

с) Художественное исполнение

В скульптуре и живописи мы имеем художественное произведение, как объективно сам по себе наличный *результат* художественной деятельности, а не сама эта деятельность в виде реального, живого творчества. Между тем, как мы видели, к наличию музыкального произведения искусства имеет отношение артист-исполнитель, а в драматической поэзии выступает весь человек в полной живости изображения, превращая самого себя в одухотворенное произведение искусства.

Мы видели, что музыка идет в двух направлениях, поскольку она старается либо быть адекватной определенному содержанию, либо предопределяет свой собственный путь в свободной самостоятельности, поэтому и теперь мы можем отличить *два* разных способа исполнения в музыкальном искусстве.

Один всецело погружается в данное произведение искусства и не хочет воспроизводить ничего помимо того, что содержит данное произведение; другой же способ является лишь репродуцирующим, выражение же, изложение, словом одушевление в собственном смысле черпает не только из имеющегося произведения, но преимущественно из собственных средств.

а) Эпос, в котором поэт нам хочет развернуть объективный мир событий и поступков, позволяет рапсоду-декламатору совсем ступешаться в своей индивидуальной субъективности с фактами и обстоятельствами, которые он излагает. Чем меньше он себя навязывает, тем лучше; мало того, он может без ущерба сам быть монотонным и бездушным. Должен подействовать самый сюжет, стихотворное выполнение, рассказ, а не реальные звуки, не язык, не самое рассказывание. Отсюда мы можем извлечь правило для *первого* способа музыкальной декламации. А именно, пусть музыкальное произведение имеет подобное объективное достоинство, так что сам композитор лишь преобразовал в звуки сюжет или преисполненное им чувство, в таком случае и воспроизведение должно быть таким же объективным. Артисту-исполнителю не только ничего не нужно присоединять своего, но он даже не имеет права этого делать, если только не нарушать эффекта. Он должен вполне подчиниться характеру произведения и желать быть лишь послушным органом. Но в этом послушании он, с другой стороны, не должен снижаться до роли простого ремесленника, что разрешается лишь шарманщику. Если же, наоборот, речь идет именно об искусстве, то исполнитель обязан вместо того, чтобы давать впечатление музыкального автомата, излагающего простую лекцию и механически повторяющего предписанное, воодушевленно оживлять произведение в смысле и духе композитора. *Виртуозность* такого одушевления, однако, ограничивается лишь необходимостью правильного разрешения трудных задач композиции с технической стороны, с устранением при этом не только всякой видимости борьбы с затруднениями, тяжело преодолеваемыми, но с возможностью возвращаться в этой стихии с полнейшей свободой; так же точно в духовном отношении *гениальность* может заключаться лишь в том, чтобы действительно в воспроизведении достигнуть духовной высоты композитора и ввести ее в жизнь.

б) Иначе обстоит дело с произведениями искусства, в которых преобладает субъективная свобода и произвол уже со стороны композитора и вообще где меньше приходится искать всеобщую доброкачественность в выражении и прочей обработке мелодического, гармонического, характерного и т. п. Здесь отчасти будет вполне уместна виртуозная бравурность, отчасти гениальность не ограничивается простым исполнением данного, но распространяется в том направлении, что *артист* сам творит во время выступления, восполняет недостающее, углубляет более поверхностное, одушевляет менее одухотворенное и таким образом кажется самостоятельным и творческим. Так, например, всегда много оставалось на долю певца в итальянской опере; особенный простор дается певцу в отношении украшений, и, поскольку здесь декламация больше отходит от строжайшей связи со специальным содержанием слов, и это более независимое исполнение превращается в свободный мелодический душевный поток, радующийся

тому, что может звучать для самого себя, радующийся своему собственному размаху. Поэтому, если говорят, например, что партии певцов у Россини легки для исполнения, то это справедливо лишь отчасти. Они в такой же степени трудны, так как Россини нередко предоставляет функцию певцов собственному их музыкальному гению. Если же исполнение действительно гениально, то художественное произведение при таком исполнении получает особую прелесть. А именно, перед нами не только *художественное произведение*, но подлинное художественное *творчество*. В такой подлинно живой деятельности забывается все внешне обуславливающее, место, обстоятельства, порядок богослужения, содержание и смысл драматического положения, текст более не нужен, вообще остается только общий тон чувства, в стихии которого сосредоточенная в себе душа артиста отдается своим излияниям, доказывая свою творческую гениальность, задушевность своего чувства, мастерство исполнения; мало того, — когда исполнение одухотворенное, когда оно находчиво и изысканно, мелодия даже может допускать паузы, вызванные шуткой, капризом, мастерством, подчиняясь произволу и внушениям минуты.

γ) В-третьих, такая живость еще более удивительна, когда органом исполнения служит не человеческий голос, а какой-нибудь *другой инструмент*. А именно, инструменты по своему звуку более чужды выразительности души, вообще оказываются чем-то внешним, мертвым предметом, между тем музыка есть внутреннее движение и деятельность. Если же внешний характер инструмента безусловно отпадает и внутренняя музыка целиком захватывает внешнюю реальность, то при такой виртуозности исполнения чуждый инструмент кажется вполне развитым собственным органом души артиста. Я вспоминаю, например, одного виртуоза-гитариста из времени моей юности; он сочинил большие пьесы военного цикла для этого скудного инструмента, не обнаружив этим особого вкуса. Кажется, по профессии он был ткачом, когда с ним говорили, он казался тихим, мало культурным человеком. Когда же он начинал играть, забывалось все безвкусице произведения, как он забывал самого себя и добивался замечательного впечатления, так как в свой инструмент он вкладывал всю свою душу, которая словно не знала более возвышенного исполнения, как излиться в этих звуках.

Достигая своего апогея, такая виртуозность не только доказывает, что артист удивительно владеет внешней стороной исполнения, но обнаруживает и внутреннюю творческую свободу, причем она, точно шутя, преодолевает трудности, кажущиеся непреодолимыми, поражает своей затейливостью, шутит с прихотливой неожиданностью, то останавливаясь, то бурно вторгаясь, и своеобразием своей находчивости делает приемлемым даже причудливое. Скудному уму недоступны оригинальные фокусы, у гениальных же артистов они доказывают необыкновенное мастер-

ство при игре на инструменте, причем артист выходит за пределы своего инструмента, — его границы виртуозность может преодолеть, доставляя порою, как результат победоносной отваги, звуки, свойственные совершенно другим инструментам. При таком исполнении мы наслаждаемся высшей степенью музыкальной одухотворенности, так как с помощью какого-то непостижимого чуда внешнее орудие становится вполне одушевленным органом — в молниеносной форме, в мгновенном взаимопроникновении и жизненном порыве нам одновременно даны: внутреннее осмысление и исполнение гениальной фантазии.

Таковы существенные стороны, которые я извлек и усвоил в музыке, таковы выводы, к которым я пришел и которые я свел воедино для настоящего анализа.

ТРЕТЬЯ ГЛАВА

ПОЭЗИЯ

ВВЕДЕНИЕ

1. Храму классической *архитектуры* нужен бог, в нем обитающий; *скульптура* водружает его в пластической красоте, придавая материалу, употребляемому ею с этой целью, формы, не остающиеся внешними духовному началу по своей природе, но представляющие имманентную структуру по отношению к самому определенному содержанию. Однако телесности и чувственности, равно идеальной универсальности скульптурной формы, отчасти противостоит субъективно-душевное, отчасти — своеобразие единичного — в этой стихии посредством нового искусства должно реализоваться содержание как религиозной, так и светской жизни. Этот способ выражения, одновременно субъективный и характеризующий частности, вводит в круг изобразительных искусств сама *живопись*, низводя реальную внешнюю сторону формы к более идеальному цветовому явлению и ставя в центре изображения выражение внутренней жизни души. Чувственная *внешняя форма* духа и естественных вещей составляет ту универсальную сферу, в которой живут эти искусства, — первое — в символических, второе — в пластически идеальных, третье — в романтических чертах.

Но духовное содержание, принадлежащее по существу внутренней сфере сознания, обладает вместе с тем чуждым для внутренней жизни бытием в лице чистой стихии внешнего явления и созерцания, которому раскрывается внешняя форма; итак, из этого чуждого бытия искусство должно опять-таки извлекать свои концепции, чтобы перенести их в сферу, которая сама по себе есть внутренняя и идеальная сфера, как по материалу, так и по форме выражения. Мы видели, что такой шаг вперед был сделан *музыкой*, поскольку для нее сферой внутреннего начала оказалась задушевность, как таковая, а также субъективное чувство не в обозримых формах, а в фигурациях вибрирующих звуков. Но благодаря этому она впала в противоположную крайность, в необъяснимую субъективную сосредоточенность, содержание этой сосредоточенности в звуках получило опять-таки только символическое выражение. В самом деле, тон сам по себе бессодержателен,

его определенность коренится в числовых пропорциях, таким образом качественная сторона духовного содержания в общем соответствует этим количественным пропорциям, раскрывающимся в существенных отличиях, противоположностях и опосредствованиях; однако в своей количественной определенности эта сторона полностью не может быть ясно выражена посредством звука. Итак, если эта сторона не может безусловно отпасть, то в связи со своей односторонностью музыка должна призвать в помощь более определенное обозначение слова и нуждается в тексте для более тесной связи со своеобразием и характерным выражением содержания; этот текст и удовлетворяет конкретно субъективное начало, изливающееся в звуках. Благодаря тому, что представления и чувства раскрываются, абстрактная задушевность музыки подвергается более ясному и отчетливому истолкованию, но то, что из нее возникает, отчасти оказывается не элементом представления и его художественной формы, а лишь сопровождающей задушевностью как таковой, отчасти музыка вообще освобождается от связи со словом, чтобы беспрепятственно вращаться в собственном кругу своих звуков. Тем самым со своей стороны также отмежевывается от музыки сфера представлений и доставляет себе в поэзии соответствующую художественную область бытия; ведь представление не останавливается на более абстрактной задушевности, а принимает вид конкретной действительности.

Итак, *поэзия*, искусство слова, составляет третье, *полноту*, которая объединяет в себе крайности *изобразительных* искусств и музыки на более высокой ступени, в сфере духовной проникновенности. В самом деле, с одной стороны, поэзия, как и музыка, содержит принцип восприятия задушевности как задушевности, чего не хватает архитектуре, скульптуре и живописи, с другой стороны, в сфере внутреннего представления, созерцания и чувства она сама становится объективной действительностью, но безусловно чуждой определенности скульптуры и живописи; таким образом, поэзия более, чем какое-либо другое искусство, способна раскрыть полноту известных обстоятельств, известную последовательность — смену душевных движений, страстей, представлений и замкнутый круг моментов известного действия.

2. Конкретнее поэзия составляет третью сторону по отношению к *живописи* и *музыке*, как *романтическим* искусствам.

а) А именно, отчасти принцип поэзии вообще является *духовностью*, не обращающейся больше к тяжелой материи, как к таковой, чтобы символически сформировать ее, подобно архитектуре, в аналогичную среду для интимного начала; принцип поэзии не внедряет, подобно скульптуре, в реальную материю принадлежащую духу естественную форму в виде чего-то пространственно внешнего, но непосредственно высказывает для духа одухотворенность со всеми ее творческими мыслями воображения и искусства, не выставляя их для внешнего созерцания в видимой

и телесной форме. Отчасти поэзия в состоянии объединить в интимной форме не только субъективную проникновенность, но и своеобразие и частности внешнего бытия с гораздо большим богатством, чем музыка и живопись, а равно развернуть ее во всю ширь отдельных деталей и случайных особенностей.

б) Однако с другой стороны, в отношении полноты поэзию нужно существенно отличать от определенных искусств, свойства которых она в себе объединяет.

а) Что касается в этом отношении *живописи*, то за ней оказывается преимущество повсюду, где приходится делать наглядным содержание и в его внешнем проявлении. В самом деле, поэзия, правда, также способна при помощи разнообразных средств создавать наглядность — ведь вообще в основе фантазии лежит обнаружение чего-либо для созерцания, но поскольку представление — духовной природы (а в стихии представления поэзия по преимуществу вращается) и поскольку ему поэтому свойственна универсальность мысли, постольку поэзия не способна достигнуть определенности чувственного созерцания. С другой стороны, в поэзии не совпадают, как в живописи, в виде одной и той же целостности различные черты, привлекаемые ею с целью сделать нам наглядной конкретную форму содержания — такая целостность стоит перед нашим взором в завершенном виде, как одновременность всех ее отдельных черт, но у поэзии эти различные черты распадаются, ибо представление может доставить многообразие, в ней содержащееся, лишь в последовательности. Но это недостаток только с чувственной стороны — его опять-таки дух может возместить. В самом деле, и там, где речь старается вызвать конкретное созерцание, она обращается не к чувственному восприятию наличной внешней стороны, но неизменно к внутреннему началу, к духовному созерцанию; таким образом отдельные черты, если они даже только следуют друг за другом, все же перенесены в стихию внутри себя единого духа, который умеет подавить последовательность, соединить пестрый ряд в *единый* образ, сохранить этот образ в представлении и насладиться им. Кроме того, эта недостаточность чувственной реальности и внешней определенности тотчас обращается для поэзии в неизмеримый избыток по сравнению с живописью. Ведь поэзия не поддается ограничению определенным пространством, свойственному живописи, более того — не поддается ограниченности определенного момента известной ситуации или действия; таким образом ей предоставлена возможность воспроизведения сюжета во всей его внутренней глубине, а также во всей широте его раскрытия во времени. Подлинное безоговорочно конкретно в том смысле, что оно сосредоточивает в себе единство существенных определений. Ведь явления развиваются не только в пространственной рядоположности, но во временной последовательности, в виде истории — ее течение живопись может реализовать лишь неадекватным образом. В этом

смысле любой стебель, любое дерево имеет свою историю, изменение, последовательность и завершенную полноту различных состояний. Еще больше это свойственно сфере духа — он как действительный проявившийся дух может быть исчерпывающе воспроизведен, лишь когда он дан нашему представлению в виде такой последовательности.

β) Что касается *музыки*, то, как мы видели, ее с поэзией роднит общность внешнего материала — звук. Безусловно внешняя, в дурном смысле слова объективная материя улетучивается в конце концов в последовательности отдельных искусств в субъективной стихии звука, ускользающего от зрения и позволяющего только задуманному воспринимать задуманное. Но формирование этого звука как *звука* представляет существенную цель для музыки. Правда, душа в ходе и развитии мелодии и ее гармонически основных отношений позволяет почувствовать внутреннюю сторону предметов или свою собственную проникновенность, но специфическую сторону музыки составляет не проникновенность как таковая, а душа, интимно связанная со своими звуками, — формирование этого *музыкального* выражения. Особенно характерно, что музыка тем больше становится музыкой и самостоятельным искусством, чем больше в ней начинает преобладать проникновение задуманного в царство звуков, а не духовного как такового. Поэтому музыка лишь с известным ограничением способна воспринять в себя многообразие духовных представлений и созерцаний — дальнейшее развитие преисполненного в себе сознания; в своей выразительности она останавливается у более абстрактной всеобщности того, что она берет в качестве содержания, останавливается у более неопределенной проникновенности души. Дух преобразует более абстрактную всеобщность в конкретную полноту представлений, целей, действий, событий и для их формирования присоединяет индивидуализирующее созерцание, тем самым он не только покидает проникновенность, поскольку она только чувствует, и вырабатывает из нее мир объективной действительности, также раскрывающейся во внутреннем начале самой фантазии, но ради этого формирования должен также отказаться от стремления выразить вновь полученное таким образом богатство духа всецело и исключительно звуковыми пропорциями. Материал скульптуры слишком скуден, чтобы иметь возможность изобразить в себе более полнокровные явления, которые вызывает к жизни живопись по самому своему назначению; так же точно звуковые пропорции и мелодические выражения больше не в состоянии полностью реализовать поэтические образы фантазии. В самом деле, отчасти эти образы обладают более точной сознательной определенностью представлений, отчасти — чеканной формой внешнего явления для внутреннего созерцания. Итак, дух вытягивает свое содержание из звука как такового, и проявляет себя в словах; правда, они не совсем покидают элемент звука,

но снижаются до исключительно внешних знаков сообщения. Именно благодаря этому восполнению духовными представлениями звук становится точным текстом и опять-таки слово из самоцели превращается в средство духовного выражения, само по себе лишенное самостоятельности. В связи с тем, что мы уже сказали раньше, это показывает существенное различие между музыкой и поэзией. Содержание искусства слова есть общий мир представлений, развернувшихся при богатстве воображения, это при себе самой сущая духовность, пребывающая в этой духовной стихии; и когда эта духовная область начинает развиваться в нечто внешнее, то она использует это внешнее, как знак, отличный от самого содержания. Искусство в лице музыки отказывается от погружения духовного в наличную *форму*, видимую в чувственном смысле; в поэзии искусство покидает и противоположный элемент *звука* и восприятия — во всяком случае настолько, что это звучание не преобразуется в соразмерный внешний элемент и всеобщее выражение содержания. Итак, внутренняя сфера, конечно, раскрывается, но она не хочет находить свое реальное бытие в этой, хотя и более идеальной, чувственной стороне тона; она ищет это бытие лишь в себе самой, чтобы высказать содержание духа, как оно дано внутри фантазии, как фантазии.

с) Если мы, наконец, *в-третьих*, рассмотрим в своеобразные черты поэзии в ее отличии от музыки и живописи, а также других изобразительных искусств, то это своеобразие просто сводится к только что указанному снижению чувственного способа проявления и определенному формированию всего поэтического содержания. А именно, если тон или цвет больше не включают в себя и не воспроизводят всего содержания, как в музыке или живописи, то здесь неизбежно отпадает музыкальная обработка содержания с точки зрения такта, а также гармонии и мелодии, сохраняя лишь в общем фигурацию темпа слогов и слов, а также ритм, благозвучие. И не в качестве существенного элемента для содержания, но как более случайную внешнюю черту, которая облекается в художественную форму только потому, что искусство не имеет права безоговорочно предоставлять прихотливой случайности внешнюю сторону.

а) При этой изоляции духовного содержания от чувственного материала тотчас возникает вопрос: что же теперь в поэзии будет составлять внешнюю и объективную сторону в собственном смысле слова, если ею не должен быть тон. Мы можем ответить просто: *внутреннее представление, само созерцание*. На место чувственных форм выдвигаются *духовные*, доставляющие подлежащий формированию материал, как раньше — мрамор, металл, краски и музыкальные звуки. Мы здесь не должны впадать в заблуждение в связи с возможным определением, что образы и созерцания составляют *содержание* поэзии. Это, конечно, верно, как это еще детальнее выяснится в дальнейшем; но так же важно увериться

в том, что представление, созерцание, чувство и т. д. являются специфическими формами, в которых поэзией берется любое содержание и доводится до изложения, так что эти формы, поскольку чувственная сторона сообщения является лишь сопровождающим обстоятельством, доставляют надлежащий материал, который должен быть художественно обработан поэтом. Сюжет, содержание и в поэзии должны получить предметный характер для духа, но объективность заменяет свою прежнюю внешнюю реальность внутренней и становится существующей лишь в самом сознании, как нечто представленное и созерцаемое лишь духовно. Итак, дух становится предметом на собственной почве и располагает элементом языка лишь как средством — отчасти сообщения, отчасти — непосредственного раскрытия во внешнем, из чего он, как из простого знака, с самого начала вернулся в себя. Поэтому для поэзии в собственном смысле безразлично, читаем ли мы или слушаем поэтическое произведение; без существенного ущерба для его достоинства оно может быть переведено на другие языки, может быть переложено из стихотворной в нестихотворную речь и приведено в совсем другие связи в звуковом отношении.

β) *Во-вторых*, спрашивается, к чему же должно быть применено внутреннее представление как материал и форма в поэзии: вообще ко всему в себе и для себя истинному в круге духовных интересов, но не только к субстанциальной стороне в нем во всеобщности его символического обозначения или классической точности, но равно ко всем особенностям и частностям, содержащимся в этом субстанциальном, тем самым внутреннее представление распространяется на все, что так или иначе интересуется или занимает дух. Поэтому перед словесным искусством — что касается содержания, а также способа его выражения — расстилается неизмеримое и гораздо более широкое поле, чем перед остальными искусствами. Любое содержание, все духовные и естественные вещи, события, любая история, деятельность, поступки, внутренние и внешние состояния могут служить для поэзии предметом обработки.

γ) Этот разнообразный материал становится поэтическим не тем лишь, что он вообще попадает в представление; ведь и обычное сознание может образовать совершенно тот же состав представлений и распределить его в виде отдельных созерцаний без того, чтобы состоялось нечто поэтическое. С этой точки зрения мы только что назвали представление лишь *материалом* и элементом, который, поскольку он благодаря искусству принимает новую форму, становится поэтической формой, как и цвет и тон не являются уже художественными и музыкальными непосредственно в качестве цвета и тона. Вообще, мы можем понять это отличие в том смысле, что не *представление* как таковое, но художественная *фантазия* делает содержание поэтическим — а именно, когда фантазия берет его так, что вместо того, чтобы стоять перед нами в виде архитек-

турной, скульптурно-пластической и живописной формы или звучать музыкальными тонами, содержание сообщается в речи, в словах и в их красивых сочетаниях в отношении языка.

Ближайшее неизбежное требование, с одной стороны, ограничивается тем, что созерцание не усваивается в связях рассудочного или спекулятивного мышления, но в форме бессловесного чувства или лишь внешне чувственной отчетливости и точности; с другой стороны, содержание вообще не входит в представление в виде случайной, разрозненной относительно конечной действительности. В этом отношении поэтическая фантазия должна, во-первых, держаться середины между абстрактной всеобщностью мышления и чувственно конкретной телесностью, как мы ее изучили в произведениях изобразительных искусств; во-вторых, она вообще должна удовлетворять требованиям, которые мы уже выставили в первой части по отношению к любимому произведению искусства; другими словами, по своему содержанию фантазия должна быть целью для себя самой и изображать с чисто теоретической точки зрения все, что она может охватить, как внутри себя самостоятельный, замкнутый в себе мир. В самом деле, только в таком случае, в соответствии с требованиями искусства, содержание оказывается органически целым по способу своего изображения; это целое в своих частях должно представлять видимость тесной связи и слаженности и в противоположность миру относительных зависимостей существовать для себя только ради себя самого.

3. Последний пункт, подлежащий в конце концов рассмотрению с точки зрения отличия поэзии от других искусств, также касается измененной связи, в которую ставит поэтическая фантазия свои формы с внешним материалом изображения.

Рассмотренные выше искусства совершенно серьезно относились к чувственной стихии, в которой они вращались, поскольку они придавали содержанию только одну форму; эта форма сплошь могла быть воспринята и запечатлена нагроможденными тяжелыми массами, металлом, мрамором, деревом, красками и тонами. Правда, до известной степени и поэзия должна выполнять подобную обязанность. Ибо ей при сложении стихов надлежит неустанно иметь в виду, что ее творения должны быть известны духу только через словесное сообщение. И все же вся связь здесь видоизменяется.

а) А именно, вспомним, какое значение имеет чувственная сторона в изобразительных искусствах и в музыке; благодаря этому в связи с специфической определенностью этого материала только ограниченный круг изображений полностью соответствует отдельному реальному наличию, данному в камнях, цветах и звуках; таким образом содержание и художественная концепция доселе рассмотренных искусств ограничены известными рамками. В этом причина того, почему мы любое определенное искусство ставили в тесную связь только с какой-нибудь особенной худо-

жественной формой — для соответствующего ее выражения представлялось наиболее подходящим это, а не другое искусство. Архитектура оказалась связанной с символической формой, скульптура — с классической, живопись и музыка — с романтической. Правда, по сю и по ту сторону своей собственной сферы отдельные искусства переходили также к другим формам искусства — поэтому-то мы могли говорить о классической и романтической архитектуре, о символической и христианской скульптуре, а также должны были упомянуть о классической живописи и музыке; но эти отклонения, не достигая настоящей вершины, отчасти были лишь подготовительными пробами второстепенных опытов или же они знаменовали начало перерастания искусства, причем искусство овладевало содержанием и способом обработки материала, тип которого подлежал окончательному формированию со стороны дальнейшего искусства. В общем всего беднее может оказаться по изобразительности своего содержания архитектура, уже богаче скульптура, всего шире — объем живописи и музыки. С прогрессирующей идеальностью и более многосторонней индивидуализацией внешнего материала растет разнообразие как содержания, так и форм, обнимающих данное содержание. Поэзия вообще отделяется от такого значения материала тем, что определенность ее чувственных способов раскрытия не служит более основанием для ограничения каким-нибудь одним специфическим содержанием и отмежеванным кругом замыслов и изображений. Поэтому поэзия преимущественно не связана ни с какой определенной художественной формой, но становится *всеобщим* искусством, способным выразить во всякой форме любое содержание, доступное вообще фантазии, так как ее настоящим материалом служит сама фантазия, эта общая основа всех частных форм искусства и отдельных искусств.

Нечто подобное мы видели в другой области в заключительной части отдела о частных формах искусства — последнюю их ступень мы искали в том, что искусство в *одной* из своих форм сделало себя независимым от специального способа изображения и возвысилось над кругом этой целостности отдельных форм. Возможность такого всестороннего развития среди определенных искусств с самого начала коренится в сущности поэзии и поэтому реализуется в процессе поэтического творчества отчасти посредством действительной обработки каждой специальной формы, отчасти через освобождение из тисков самого по себе замкнутого типа либо символического, либо классического, либо романтического характера замысла и содержания.

б) Тем самым одновременно оправдывается место, которое мы отвели поэзии в научном развитии. Ведь поэзия в большей степени, чем это свойственно какому-либо иному способу творчества в сфере искусства, имеет дело с всеобщей стороной искусства как таковой, поэтому могло бы показаться, что научное исследование должно

начинаться с поэзии, чтобы потом перейти к частностям — специфический чувственный материал обуславливает взаимную отмежеванность остальных искусств. Но в соответствии с тем, что мы уже усмотрели в отдельных художественных формах, философское разворачивание заключается с одной стороны, в углублении духовного содержания, с другой стороны — в доказательстве того, что искусство первоначально только ищет свойственное ему содержание, затем его находит, наконец, переступает его границы. Это понятие красоты и *искусства* должно также реализоваться и в самих *искусствах*. Поэтому мы начали с архитектуры, которая лишь стремится к совершенному изображению духовного в чувственном элементе, так что искусство только в скульптуре доходит до подлинного взаимопроникновения этих двух начал и в живописи и музыке снова начинает расторгать осуществленное единство как со стороны концепции, так и чувственного выполнения. Эту последнюю черту резче всего выдвигает поэзия, поскольку в своем художественном воплощении поэзия представляет собою как бы выход из реальной чувственности и ее снижение, а не созидание, еще не смеющее проникать в воплощение и движение во внешней сфере. Чтобы иметь возможность научно истолковать это освобождение, должно быть наперед разъяснено, от чего искусство стремится отграничиться. Так же обстоит дело с тем обстоятельством, что поэзия в состоянии воспринять в себя полноту содержания и форм искусства. И на это следует смотреть, как на такое достижение целого, которое научно может обнаружиться в виде устранения ограничения в единичном, а для этого опять-таки нужно предварительное рассмотрение отдельных областей, исключительная значимость которых отвергается целым.

Только благодаря этому порядку рассмотрения и поэзия раскрывается, как то особое искусство, в котором одновременно искусство само начинает распадаться, ему для философского познания дается переход к религиозному представлению, как таковому, а равно к прозе научного мышления. Как мы видели раньше, пограничными сферами царства красоты, с одной стороны, является проза конечного знания и обыденного сознания, откуда искусство выбивается к истине, с другой стороны — более высокие сферы религии и науки, в которые искусство переходит для постижения абсолюта в менее чувственных формах.

с) Поэтому, в какой бы полноте поэзия духовно ни созидала еще раз всей целостности прекрасного, именно духовность и составляет несовершенство этой последней сферы искусства. В пределах системы искусства мы в этом отношении можем прямо противопоставить архитектуре поэзию. А именно, архитектура не может еще подчинить объективный материал духовному содержанию так, чтобы архитектура была в состоянии сформировать его в адекватную форму духа; наоборот, поэзия в отрицательной обработке своего чувственного элемента заходит так далеко, что она

самый противоположный тяжелой пространственной материи элемент, тон, снижает до степени лишенного значения знака вместо того, чтобы обработать его в виде значительного символа, как то делает архитектура со своим материалом. Но тем самым связь духовной проникновенности и внешнего бытия расторгается на такой ступени, которая перестает соответствовать непосредственному понятию искусства, так что поэзия подвергается опасности совсем потеряться в духовном, выйдя из пределов чувственной сферы. Прекрасную середину между этими крайностями архитектуры и поэзии занимают скульптура, живопись и музыка, причем каждое из этих искусств полностью водворяет в естественный элемент духовное содержание, делая его равномерно доступным как чувствам, так и духу. В самом деле, хотя живопись и музыка, как романтические искусства, осваивают более идеальный материал, все же, с другой стороны, они заменяют полнотой единичности и более разнообразной оформленностью непосредственность бытия, начинающую исчезать в этой усиленной идеальности, а для этого оформления более подходят цвет и тон, чем это требуется материалу скульптуры.

Правда, поэзия, с одной стороны, также ищет возмещения, поскольку она вызывает перед взором объективный мир в такой широте и многосторонности, которой не может достигнуть даже живопись, во всяком случае в том же произведении, но все же это неизменно остается лишь реальностью *внутреннего* сознания и, если даже поэзия, ощущая потребность в воплощении искусства, берется за более усиленное чувственное впечатление, то она может его реализовать отчасти только благодаря средствам, сохранившимся от музыки и живописи, ей же чуждым, отчасти же, чтобы сохранить самое себя, как подлинную поэзию, она может допускать эти родственные искусства неизменно лишь как вспомогательные, выделяя, с другой стороны, духовный образ, фантазию, обращающуюся к внутренней фантазии, как действительную суть, о которой приходится заботиться.

Вот в общих чертах что можно сказать о нормальном отношении поэзии к другим искусствам. Что же касается ближайшего обозрения самой поэзии, то оно должно распасться согласно следующим пунктам.

Мы видели, что в поэзии представление само по себе доставляет как содержание, так и материал. Но поскольку представление и вне искусства является обычной формой сознания, мы должны прежде всего взять на себя задачу отграничить *поэтическое* представление от *прозаического*. Однако поэзия не может остановиться на этом внутреннем поэтическом представлении, но должна облечь свои образы в *словесное* выражение. Здесь опять-таки ей приходится взять на себя двойную обязанность. А именно, с одной стороны, поэзия должна так организовать свое внутреннее формирование, чтобы всецело подчиниться словесному сообщению;

с другой стороны, она не должна оставлять этот словесный элемент так, как он употребляется обычным сознанием, но должна обработать его поэтически, чтобы быть отличной как по выбору и расположению, так и по созвучию слов, от прозаического способа выражения.

Однако вне зависимости от своего словесного выражения поэзия обычно свободна от тех условностей и границ, которые выдвигает своеобразие материала по отношению к прочим искусствам, поэтому поэзии предоставлена широчайшая возможность полностью реализовать все различные виды, которые свойственны произведению искусства независимо от односторонности особого искусства, и поэтому, таким образом, дается полнейшее членение различных *родов* поэзии.

В силу сказанного в дальнейшем предстоит:

во-первых, говорить о *поэтическом* вообще и поэтическом *произведении искусства*,

во-вторых, о поэтическом *выражении*;

в-третьих, о делении поэзии на поэзию *эпическую*, *лирическую* и *драматическую*.

I

ПОЭТИЧЕСКОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА В ОТЛИЧИЕ ОТ ПРОЗАИЧЕСКОГО

Почти все авторы, писавшие о поэзии, с опасением уклоняются от определения поэтического как такового или от описания того, что представляет собою поэтическое. И в самом деле, когда начинают говорить о поэзии как стихосложении и не определяют вперед, что такое вообще содержание и способ представления, оказывается весьма затруднительным установить, где, собственно, искать настоящую сущность поэтического. Особенно возрастает трудность задачи, если исходить из индивидуальных свойств отдельных произведений и стремиться высказать нечто всеобщее на основании знакомства с этими произведениями, причем эти общие черты должны быть приложимы к самым разнообразным родам и видам. Так, например, самые разнообразные произведения считаются поэтическими. Если исходить из такой предпосылки и поставить вопрос, по какому праву подобные произведения могут считаться произведениями поэтическими, тотчас мы наталкиваемся на указанную трудность. К счастью, здесь мы можем избежать указанного затруднения. А именно, с одной стороны, вообще мы пришли к общему понятию данного предмета, вовсе не исходя из отдельных явлений, а, наоборот, стремились из понятия раскрыть его реальность, при этом нет оснований требовать, чтобы, например, в нашей теперешней области все, что обычно назы-

вается поэтическим произведением, подходило под данное понятие, поскольку решение того, является ли нечто действительно поэтическим произведением или нет, явствует из самого понятия. С другой стороны, нам нечего здесь удовлетворять требование определить поэтическое, поскольку мы для разрешения этой задачи должны были бы только повторить весь тот анализ, которому мы подвергли прекрасное и идеал вообще в первой части. В самом деле, сущность поэтического, в общем, совпадает с понятием художественно прекрасного произведения искусства, причем поэтическая фантазия не оказывается стесненной в своем творчестве в различных отношениях; она не ограничена, как в изобразительных искусствах и музыке, особенностями материала, в котором она предполагает творить, и не вовлечена в односторонние, разнообразные направления, но должна подчиниться лишь существенным требованиям идеального и художественного изображения. Поэтому из многих моментов, которые имеют сюда отношение, я выделяю лишь главнейшее; а именно:

во-первых, — что касается отличия поэтического и прозаического *способа восприятия*;

во-вторых, — что касается поэтического и прозаического *произведения искусства*; и, наконец,

в-третьих, я хочу присоединить еще несколько замечаний о творческой субъективности, о поэте.

1. ПОЭТИЧЕСКОЕ И ПРОЗАИЧЕСКОЕ ВОСПРИЯТИЕ

а) Прежде всего, что касается *содержания*, свойственного поэтической концепции, мы можем, во всяком случае условно, тотчас исключить внешнее как таковое — естественные вещи; собственным предметом поэзии не является ни солнце, ни горы, ни лес, ни пейзажи, также исключается внешний вид человека, кровь, нервы, мускулы и т. п., предметом поэзии может быть только то, что представляет духовный интерес. Хотя поэзия и включает элемент созерцания и наглядности, все же она и в этом отношении остается духовной деятельностью и работает только для внутреннего созерцания — такому созерцанию духовное ближе и родственнее, чем внешние предметы в своем конкретном, чувственном проявлении. Поэтому весь этот круг только постольку входит в поэзию, поскольку дух в ней находит повод или материал для своей деятельности, только, как среда человека, как его внешний мир, имеющий существенное значение лишь в отношении внутренней стороны сознания, но он не может претендовать на то, чтобы иметь достоинство, чтобы по себе стать исключительным предметом поэзии. Наоборот, соответствующий предмет поэзии — бесконечное царство духа. В самом деле, слово, это самый пластичный материал, непосредственно принадлежащий духу и наиболее

способный к восприятию интересов и движений духа в их внутренней живости, должен преимущественно быть применен к *тому* выражению, которому он наиболее соответствует, как в других искусствах такую роль играют камни, краски, звуки. С этой точки зрения главной задачей поэтики будет осознать силы духовной жизни, вздымающиеся и ниспадающие волны человеческих страстей и эмоций или то, что спокойно открывается созерцанию — всеобъемлющее царство человеческих представлений, действий, поступков, судеб, явления нашего мира и божественный промысел. Итак, поэзия была самой универсальной и всеобъемлющей наставницей рода человеческого и еще продолжает быть ею. Ведь учить и учиться значит ведать и узнавать то, что *есть*. Звезды, животные, растения не ведают и не знают своего закона; человек же живет в соответствии с законом своего существования только в том случае, если он знает, что он есть сам и что происходит вокруг него; он должен знать те силы, которые им владеют и им управляют, а именно такое знание доставляет поэзия в своей первоначальной субстанциальной форме.

б) То же содержание усваивает и *прозаическое* сознание и изучает как общие законы, так научается различать, упорядочивать и истолковывать также пестрый мир отдельных явлений; поэтому, как уже было сказано, и ставится вопрос об общем отличии прозаического и поэтического способа представления при таком возможном тождестве содержания.

а) *Поэзия* старше искусно развившегося прозаического языка. Она есть первоначальное представление истинного, знание, еще не отрывающее всеобщего от его живого существования в единичном, еще не противопоставляющее друг другу закон и явление, цель и средство, не связывающее их затем вновь воедино путем рассуждений, но постигающее одно только в другом и через другое. Поэтому она не выражает лишь образно познанного самого по себе в своей всеобщности содержания; наоборот, в соответствии со своим непосредственным понятием она пребывает в субстанциальном единстве, еще не осуществившем подобного разделения и неизбежной связи.

аа) При таком способе созерцания поэзия выставляет все, ею познанное, в виде замкнутой и тем самым самостоятельной целостности, которая может быть богатой и дать широкую картину связей, лиц, поступков, разных приключений, чувств и способов представлений, но этот широкий комплекс она должна показать, как нечто в себе замкнутое, созданное и движимое чем-то единым — частным выражением этого единства оказывается то или иное единичное явление. Таким образом, в поэзии всеобщее, разумное высказывается не в абстрактной всеобщности и философски обоснованной связи или разумном сочетании ее сторон, но как нечто живое, являющееся, одухотворенное, всеопределяющее, и все же это оказывается выраженным таким способом, который лишь

скрыто изнутри дает проявиться всеохватывающему единству, действительной оживотворяющей душе.

ββ) Это восприятие, оформление и высказывание остается в поэзии чем-то чисто *теоретическим*. Не вещи и их практическое существование, а образы и слова составляют цель поэзии. Поэзия возникла, когда человек решил высказаться; высказанное имеется для поэзии лишь затем, чтобы быть высказанным. Когда сам человек, связанный с практической деятельностью и нуждой, переходит к теоретической сосредоточенности мысли и начинает сообщать о себе, тотчас появляется оформленное выражение, появляется нечто созвучное поэзии. Приведу один пример. Свидетельством такого зарождения поэзии является двустипшие, переданное нам Геродотом с сообщением о смерти павших при Фермопилах греков. Содержание исключительно просто; это сухое сообщение, что здесь четыре тысячи пелопоннесцев боролись с тремястами полчищ. Интерес был в том, чтобы изготовить надпись, чтобы высказаться об известном деянии перед современниками и потомками только ради самих этих слов; так выражение становится поэтическим, т. е. оно хочет проявиться как действие (ποίησις), оставляющее содержание простым, но преднамеренно строящее высказывание. Слово, овладевающее представлениями, по себе обладает таким достоинством, что оно стремится к отличию от других способов речи и создает двустипшие.

γγ) В связи с этим поэзия проявляется и со стороны языка как самодовлеющая сфера; чтобы отмежеваться от обычного разговора, составление выражения получает бóльшую цену, чем простое высказывание. Но в этом отношении, как и в отношении общего способа созерцания, существенно провести различие между непосредственной поэзией в том виде, как она дана до выработки обычной и искусно развитой прозы, и поэтическим усвоением и языком, который развивается в безусловно сложившихся жизненной обстановке и выражении. Первый вид поэзии непреднамеренно поэтичен по представлению и языку; последний же вид поэзии знает о сфере, от которой он должен отмежеваться, чтобы стать на свободную почву искусства и поэтому разрабатывается в сознательном отличии от языка прозаического.

β) *Во-вторых*, прозаическому сознанию, которому надлежит отмежеваться от поэзии, нужен совсем особый способ представления и особый язык.

αα) А именно, с одной стороны, прозаическое сознание рассматривает широкую сферу действительности согласно *раскрываемой рассудком* взаимосвязи причины и действия, цели и средства и других категорий ограниченного мышления, вообще согласно связям внешнего и конечного мира. Благодаря этому все частное прежде всего выделяется в ложном виде, как нечто самостоятельное, затем оно ставится в простую связь с другим; таким образом, оно берется лишь как нечто условное и зависимое без того, чтобы состоялось то

свободное единство, которое в самом себе, во всех своих ответвлениях и размежеваниях все же остается полным и свободным целым; тогда частные стороны оказываются лишь собственным раскрытием и проявлением *единого* содержания, составляющего средоточие и объединяющую суть и действительно реализующегося как это всепроникающее оживление. Таким образом, этот способ рассудочного формирования представлений приводит лишь к специальным законам и явлениям и также коснеет в отмежеванности и обычном взаимоотношении единичного существования и общего закона; и законы для него распадаются на отдельные специальные положения — их связь также представляется в виде чего-то внешнего и конечного.

ββ) С другой стороны, *обычное* сознание вовсе не обращается к внутренним связям, к существенной стороне в вещах, к основаниям, причинам, целям и т. п., но удовлетворяется восприятием существующего и случающегося в виде чего-то лишь единичного, т. е. данного в своей не имеющей смысла случайности. Правда, в этом случае живое единство не устраняется никаким рациональным разделением — в этом единстве поэтическое созерцание содержит связанными внутреннюю разумность вещи и ее раскрытие и бытие, но недостает именно этого взгляда на разумность и смысл вещей, благодаря чему они оказываются для сознания лишенными сущности и не имеют никакого права претендовать на разумный интерес. Осмысление закономерно объединенной вселенной и ее связей подменяется созерцанием рядоположности и смеси различных вещей; это, правда, дает большой простор внешней жизни, но это смешение оставляет безусловно неудовлетворенными более глубокие запросы. Ибо подлинное созерцание, надлежащее чувство находит удовлетворение лишь там, где оно само подмечает и воспринимает в явлениях соответствующую реальность существенного и истинного. Живое во внешнем смысле остается чем-то мертвым для более глубокого чувства, когда не просвечивает ничего внутреннего и самого по себе значительного в виде настоящей души.

γγ) Ущербность рассудочных представлений и обычного созерцания преодолевается *спекулятивным* мышлением — таков третий момент; этим *спекулятивное* мышление в одном отношении сродни поэтической фантазии. Именно разумное познание, с одной стороны, либо имеет дело со случайными частностями, или упускает из виду сущность в явлении, с другой стороны, оно не удовлетворяется также такими разграничениями и простыми связями рассудочного представления и рефлексии и соединяет в свободную целостность то, что для конечного анализа отчасти распадается в качестве чего-то самостоятельного, отчасти входит в лишенную единства связь. Но в результате мышления имеются только мысли; оно превращает форму реальности в форму чистого понятия, если же оно схватывает и познает также реаль-

ные вещи в их существенной обособленности и их реальной наличности, то мышление и это частное все же вводит во всеобщую идеальную стихию, в которой уместно лишь мышление. Благодаря этому в противоположность миру явлений возникает новое царство — оно, правда, является истинностью действительного, но это есть такая истинность, которая не обнаруживается снова в *действительности*, как созидаящая сила и собственная ее душа. Мышление есть лишь примирение истины и реальности в *мышлении*; поэтическое же творчество и созидание — примирение в *форме самого реального явления*, хотя оно представлено лишь духовно.

γ) Таким образом, мы получаем две различные сферы сознания — поэзию и прозу. Поэзия сохраняла свою более легкую игру в прежние времена — тогда еще не образовывалось определенного мирозерцания, которое по своей религиозной вере и прочим знаниям сложилось бы в разумно упорядоченную связь представлений и познаний, равно действительность человеческой деятельности не была упорядочена в соответствии с таким знанием. При таких условиях проза не противостоит этому мирозерцанию в виде самой по себе самостоятельной сферы внутреннего и внешнего бытия, которая еще должна преодолеть поэзию, но, скорее, задача поэзии сводится к тому, чтобы углубить значение и прояснить формы обычного сознания. Если же проза уже вовлекла в свой способ восприятия общее содержание духа и на все и на вся наложила печать этого восприятия, то поэзия должна взяться за непрерывную переплавку и перечеканку и благодаря неприступности прозаического чувствует себя со всех сторон в сетях разнообразных трудностей. Ведь ей не только нужно избавиться от цепкости обычного созерцания в сфере безразличного и случайного и поднять рассмотрение рациональной связи вещей до чего-то разумного или снова воплотить спекулятивное мышление в фантазию как бы в самом духе, но поэзия должна также при этих осложненных обстоятельствах превратить обычный *способ выражения* прозаического сознания в поэтический и все же полностью сохранить видимость непринужденности непосредственной свободы, необходимой искусству, несмотря на то, что ей приходится действовать преднамеренно, — это неизбежно вызывается данной противоположностью.

с) Таким образом, в общих чертах мы указали на содержание поэтической сферы, равно отграничили поэтическую форму от прозаической. Наконец, *третий* момент, который мы хотели отметить, касается детализации, в сторону чего поэзия еще больше тяготеет, нежели прочие искусства, отличающиеся менее богатым развитием. Правда, архитектуру мы также видим у разнообразнейших народностей, она возрождается в разные времена в течение веков, но уже скульптура достигает высшей ступени своего развития в древнюю эпоху у греков и римлян, как живопись и

музыка в новое время у христианских народов. Поэзия же процветает у всех народов, почти во все времена, продуктивные для искусства вообще, — в эпохи блеска и расцвета. Ибо поэзия охватывает весь человеческий дух, а человечество весьма дифференцировано.

а) Так как предметом поэзии служит не всеобщее в научной абстракции, но изображение разумного в его индивидуальном проявлении, то поэзии повсюду нужны национальные черты, из которых она исходит; их состав и способ представления определяет также содержание и способ изображения поэзии и развивается в сторону полноты своеобразия и обособления. Восточная, итальянская, испанская, английская, греческая, немецкая поэзия — все это, безусловно, различно по духу, чувству, миросозерцанию, выражению и т. п.

Такое же многообразие оттенков можно установить с точки зрения эпохи, в которую созданы те или иные произведения. Чем, например, оказывается немецкая поэзия в настоящее время, она не могла быть в средние века или в эпоху тридцатилетней войны. Определения, возбуждающие теперь наш высший интерес, относятся ко всему теперешнему историческому развитию; таким образом, каждая эпоха обладает свойственными ей взглядами, более широкими или ограниченными, высокими, свободными или снижающими, вообще каждой эпохе свойственно свое особое миросозерцание, которое именно благодаря поэзии всего яснее и определеннее доходит до художественного сознания, поскольку слово в состоянии раскрыть весь человеческий дух.

б) Среди этих национальных характеров, настроений различных эпох и миросозерцаний одни более поэтичны, чем другие. Например, восточная форма сознания в общем поэтичнее, чем западная, за исключением Греции. Нерасколотое, твердое, единое, субстанциальное начало неизменно является центральным на Востоке, и такое созерцание с первых шагов есть нечто наиболее фундаментальное, если оно и не доходит до свободы идеала. Наоборот, Запад, в особенности современная эпоха, исходит из бесконечного распыления и индивидуальных форм бесконечности, благодаря этому при уточнении всех вещей и конечное приобретает самостоятельность для представления и опять-таки подлежит переключению в сторону относительного, в то время как для восточной поэзии ничего не остается самостоятельным в собственном смысле, но все представляется случайным — это случайное находит свой неизменный центр и завершение в едином и абсолютном, к чему оно и сводится.

γ) Среди этого многообразия национальных оттенков и хода развития в течение тысячелетий неизменным элементом, понятным поэтому для всякого народа и всякой эпохи, служит общечеловеческое, с другой стороны — художественное. В этих двух отношениях греческая поэзия все вновь вызывает удивление и

подражание со стороны самых разнообразных наций, так как в ней чисто человеческое содержание и художественная форма достигли прекраснейшего развития. Но даже индусский элемент, например, наперекор различию мирозерцания и способу изложения, не представляет чего-либо абсолютно чуждого; главное преимущество современной эпохи мы можем усматривать в том, что в ней вообще все больше и больше раскрывается богатство искусства и человеческого духа.

Если при этом тяготении в сторону индивидуализации, которой, с указанных точек зрения, неизменно следует поэзия, нам здесь приходится говорить о поэзии в *общих чертах*, то это общее, взятое как таковое, остается весьма абстрактным и безвкусным; поэтому, если мы хотим говорить о поэзии в собственном смысле, мы должны неизменно брать формы представляющего духа в национальном своеобразии и особенностях эпохи, причем нельзя не учитывать самой поэтической субъективной индивидуальности.

Таковы точки зрения, которые необходимо было предпослать в отношении художественного восприятия.

2. ПОЭТИЧЕСКОЕ И ПРОЗАИЧЕСКОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА

Поэзия не может остановиться на внутреннем представлении как таковом, а должна расчлениваться и замкнуться в поэтическом *произведении искусства*.

Многообразный анализ, которого требует эта новая тема, мы можем охарактеризовать и систематизировать следующим образом:

во-первых, мы должны выделить самое главное, что касается *поэтического произведения искусства вообще*, затем мы должны его,

во-вторых, ограничить от главных видов *прозаического изложения*, поскольку оно еще пригодно для художественной обработки. Отсюда для нас будет только явствовать,

в-третьих, понятие *свободного произведения искусства* во всей его завершенности.

а) С точки зрения *поэтического произведения* в *общем* мы только должны повторить требование, чтобы оно, как всякое другое произведение свободной фантазии, оформлялось и завершалось в виде органической целостности. Это притязание может быть удовлетворено лишь следующим образом.

а) *Во-первых*, то, что составляет исчерпывающее содержание, прежде всего должно заключать в себе единство — будь то определенная цель действия и события или определенное чувство и страсть.

аа) В таком случае с этим единством должно быть соотнесено все остальное и быть с ним в конкретной свободной связи. Это возможно лишь благодаря тому, что избранное содержание берется не как абстрактное *всеобщее*, а как человеческая деятель-

ность и чувство, как цель и страсть, свойственные духу, душе, воле определенных *индивидов* и возникающие из собственных корней самой индивидуальной натуры.

ββ) В связи с этим общее, претендующее на то, чтобы быть изображенным, и индивиды, в чьих характере, жизненных обстоятельствах и действиях это общее раскрывается в виде поэтического явления, не должны распадаться или не должны быть связаны так, чтобы индивиды обслуживали лишь абстрактные общие положения, но обе стороны должны в живом виде оставаться связанными друг с другом. Так, например, в Илиаде битва греков и троянцев и победа эллинов связана с гневом Ахилла, тем самым доставляющим стягивающий центр всему построению. Разумеется, есть также поэтические произведения, в которых основное содержание отчасти вообще более общего характера, отчасти также по себе раскрывается в более значительной всеобщности, как, например, в большой эпической поэме Данте, охватывающей всю божественную вселенную и изображающей разнообразнейших индивидов в связи с мучениями ада, огнем чистилища и дарамирая. Но и здесь нет абстрактного распада этих сторон и нет простого подчиненного положения отдельных лиц. В самом деле, в христианском мире нельзя истолковывать лицо как простую акциденцию божества, но как бесконечную цель в самой себе, так что здесь всеобщая цель, божественная справедливость, выражающаяся в осуждении и оправдании, одновременно может проявиться в качестве чего-то имманентного, как вечная заинтересованность и жизнь самих отдельных людей. В этом божественном мире безоговорочно имеется в виду индивид: в государстве индивидом могут пожертвовать, чтобы спасти всеобщее, чтобы спасти государство, в отношении же бога и в царстве божием индивид сам по себе — самоцель.

γγ) Наконец, в-третьих, и всеобщее, доставляющее содержание для человеческого чувства и действия, должно быть налицо в готовом виде и составлять само по себе законченный мир. Мы, например, в современных условиях можем слышать разговоры о каком-нибудь офицере, генерале, чиновнике, профессоре и т. п.; представим себе, что такие лица и характеры могут в своем положении и при данном окружении захотеть и что они в состоянии осуществить — перед нами в таком случае будет лишь определенное содержание интереса и деятельности — отчасти это содержание не составит ничего законченного и самостоятельного, но сведется к бесконечно многообразным внешним связям, отношениям и зависимости, отчасти, взятое опять-таки как абстрактное целое, оно может представить форму чего-либо всеобщего, отмежеванного от индивидуальности обыкновенного цельного характера, — например, обязанности. Обратно, имеется содержание доброкачественного характера, составляющее само по себе замкнутое целое, но без дальнейшего развития и движения законченное и

завершенное в *одном* положении. О таком содержании, собственно, не скажешь, отнести ли его к поэзии или прозе. Таковы, например, великие слова Ветхого завета «Бог сказал: да будет свет, и был свет»; по своей значительности и решительному смыслу само по себе это также величайшая поэзия, как и проза. Такова же и заповедь: «Я господь бог твой, и да не будет для тебя никакого другого бога, кроме меня»; или: «чти отца твоего и мать твою». Сюда же относятся драгоценные изречения Пифагора, изречения и мудрость Соломона и т. п. Это содержательные положения, как бы предшествующие различию прозы и поэзии. Но вряд ли здесь можно найти поэтическое произведение, даже если соединить воедино ряд подобных изречений, ибо завершенность и закругленность в поэзии мы вместе с тем должны понимать как *развитие*, членение, поэтому как единство, которое раскрывается как реальное обособление своих отдельных сторон и частей. Это требование, само собою разумеющееся в изобразительном искусстве, по крайней мере в отношении образа, имеет величайшее значение и в поэтическом произведении.

β) Тем самым мы приходим ко *второму* пункту, относящемуся к органическому членению, а именно, к обособлению художественного произведения в себе на отдельные части, которые должны казаться как бы для себя созданными, чтобы они могли вступить в органическое единство.

αα) Ближайшее определение, которое здесь открывается, ко-ренится в том, что искусство вообще любит останавливаться на особенном. Рассудок действует поспешно, причем он тотчас схватывает многообразие либо теоретически, сопоставляя на основании всеобщих точек зрения и преобразуя его в рефлексии и категории; либо подчиняет это многообразие практически определенным целям, так что особенное и единичное не получают полного права признания. Поэтому разуму кажется ненужным и скучным останавливаться на том, что по своему положению может иметь лишь условную цену. Для поэтического же восприятия и разработки каждая частица, каждый момент должен представлять сам по себе интерес, должен быть по себе полон жизни, поэтому поэзия с радостью останавливается на единичных явлениях, с любовью изображает и обрабатывает их как нечто само по себе целостное. Как бы обширен ни был интерес, как бы обширно ни было содержание, которое поэзия делает средоточием художественного произведения, все же также она организует и детали; так же точно в человеческом организме каждый член, каждый палец изящнейшим образом отточен, как нечто цельное, и вообще в действительности каждое особое существование замыкается в некий самостоятельный мир. Поэтому развитие поэзии идет медленнее, чем складываются суждения и выводы рассудка; ему, как при его теоретических рассуждениях, так и по практическим целям и соображениям преимущественно приходится учитывать конечный результат,

меньше же учитывается путь, по которому он идет. Если же поставить вопрос, до какой степени поэзия имеет право следовать своему влечению к длительному детализированию, то мы уже видели, что назначением поэзии не может быть подробное описание внешней стороны как таковой, в форме ее чувственного проявления. Итак, если поэзия свою главную задачу усматривает в том, чтобы давать подобные широкие описания, не отражая в них духовных черт и интересов, то она становится неуклюжей и скучной. В особенности поэзии следует избегать желания соревноваться точным детализированием с индивидуальной полнотой реального бытия. Уже живопись в этом отношении должна действовать осторожно и уметь себя ограничивать. Что касается поэзии, то ей в этом случае нужно учитывать два обстоятельства, — с одной стороны, она может оказывать воздействие лишь на внутреннее созерцание, с другой стороны, надо учитывать то, что обозреваемое и схватываемое в действительности одним взглядом, она в состоянии воспроизвести для представления лишь последовательно в отдельных чертах и поэтому в изображении единичного она не может идти так далеко, чтобы, помимо того, целостное восприятие неизменно блекло, смешивалось или исчезало. Поэзии приходится преодолевать особые трудности в особенности тогда, когда она должна ставить перед нашим взором разнородные действия или события; в действительности эти явления происходят одновременно и по существу находятся в тесной связи с такой одновременностью, между тем как поэзия обладает возможностью воспроизводить все это лишь рядоположно. Впрочем, что касается этой стороны, а равно возможностей задержки, поступательного развития и т. п., то из отличия особых жанров поэзии возникают разнообразные требования. Так, например, эпическая поэзия на отдельных и внешних деталях должна останавливаться в большей степени, чем драматическая, развертывающаяся в более быстром движении, или поэзия лирическая, которая имеет дело исключительно с внутренней жизнью.

ββ) *Во-вторых*, путем такого развития отдельные части произведения искусства *становятся самостоятельными*. Правда, кажется, что это прямо противоречит единству, которое мы выдвинули в качестве первого условия, но фактически это противоречие является лишь ложной видимостью. В самом деле, самостоятельность не может утвердиться в том смысле, чтобы каждая отдельная часть абсолютно отделялась от другой, но проявляется лишь постольку, поскольку благодаря этому различные стороны и члены свидетельствуют, что они ради самих себя достигли того, чтобы быть изображенными и занять самостоятельное место при помощи своеобразной живости. Если же у отдельных частей не достает индивидуальной живости, то произведение искусства оказывается голым и мертвым, а такое произведение, как искусство вообще, может доставить бытие общему лишь в форме реальной обособленности.

γγ) Вразрез с этой самостоятельностью те же отдельные части должны в такой же степени оставаться в связи, поскольку *единое* основное определение, в них раскрывающееся и изображаемое, обнаруживается как всепроникающее и охватывающее полноту своеобразия и в самом себе отступающее единство. В связи с этим требованием поэзия, если она не на высоте положения, может легко потерпеть крушение, и произведение искусства из стихии свободной фантазии может легко обратно переместиться в прозу. А именно связь, в которую приводятся части, не может быть простой *целесообразностью*. Ибо во взаимоотношении телеологического порядка есть цель, то всеобщее, которое мы себе представляем и которого мы желаем; правда, эта всеобщность умеет соразмерять отдельные стороны, через которые и в которых она реализуется, но она их использует лишь как средство и постольку лишает их всякой свободной самостоятельности и тем самым всякого оттенка живости. Тогда части лишь в преднамеренной связи обращаются к *единой* цели, она всецело должна царить, все остальное она абстрактно обращает себе на службу и себе подчиняет. Этой несвободной рассудочной связи сопротивляется свободная красота искусства.

γ) Итак, единство, которое должно восторжествовать в отдельных частях произведения искусства, должно быть другого рода. Коренящуюся в нем двойную определенность мы можем охарактеризовать следующим образом.

αα) *Во-первых*, у каждой части должна быть сохранена своеобразная живость — выше уже было сказано, что это необходимо. Если же мы обратимся к вопросу, по какому праву вообще та или иная деталь, в частности, может быть введена в произведение искусства, то мы исходили из того, что к произведению искусства вообще приступают в связи с *единой* основной идеей, изображаемой этим произведением искусства. Итак, от нее зависит подлинный источник всего определенного и единичного. А именно, содержание поэтического произведения само по себе не может быть абстрактным, его природа должна быть конкретная и таким образом руководить раскрытием различных сторон в его изобилии. Пусть эта различенность в своем осуществлении по видимости распадается на прямые противоположности, но если она коренится в самом по себе едином содержании сюжета, то это происходит не иначе, как если бы само содержание по своему понятию и сущности заключало в себе завершенную и тождественную целостность частей, которые входят в него и в раскрытии которых действительно проявляется то, чем содержание является по его собственному смыслу. Следовательно, только *такие* особые части, непосредственно входящие в состав содержания, могут раскрыться в произведении искусства в форме реального, само по себе значимого и живого существования, и в этом отношении с самого начала они внутренне согласованы, что коренится в их собственной природе, хотя

бы в своей реализации эти части по своему *особому* своеобразием казались бы противостоящими друг другу.

ββ) *Во-вторых*, так как произведение искусства изображает в форме *реального* явления, то последнее, чтобы не подвергать опасности живое отображение действительности, должно само быть внутренней *связью*, которая видимым образом ненамеренно соединяет части и замыкает их в органическую целостность. Это одухотворенное единство органического только и может произвести поэтическое в собственном смысле в противоположность прозаической целесообразности. А именно, где частное является только средством для определенной цели, оно не имеет и не должно само по себе иметь особой цены и самостоятельной жизни, наоборот, должно всем своим бытием доказывать, что оно налицо лишь ради другого, т. е. ради определенной цели. Целесообразность обнаруживает свое господство над объективностью, в которой реализуется цель. Между тем произведение искусства может придать частному видимость самостоятельной свободы; в раскрытии частного оно разворачивает основное содержание, занимающее центральное положение, так это и должно быть с произведением искусства, так как это частное есть не что иное, как именно само это содержание в форме своей действительной, соответствующей произведению искусства реальности. Здесь мы можем вспомнить о функции спекулятивного мышления, которое также, с одной стороны, должно из первоначальной неопределенной всеобщности развить особенное в нечто самостоятельное, с другой же стороны, оно должно показать, как в пределах этой полноты особенного, в которой раскрывается лишь то, что в себе заключено во всеобщем, именно поэтому опять-таки выступает единство и тут впервые является действительно конкретным единством, которое доказывается его собственными отличиями и его опосредствованием. Благодаря этому способу рассмотрения спекулятивная философия созидает произведения, которые, будучи в этом отношении похожими на произведения поэтические, обладают тождеством, замкнутым в себе по самому содержанию, раскрываясь почленно; при сравнении обеих деятельностей, кроме разницы между чистым развитием мысли и изобразительным искусством, мы должны выделить другую существенную особенность. А именно, философская дедукция, действительно, созидает необходимость и реальность особенного; через диалектическое его упразднение дедукция эта, однако, выразительно доказывает, опять-таки, у всего особенного, что оно находит свою истинность и свое постоянство лишь в конкретном единстве. Между тем поэзия не идет в сторону такого преднамеренного обнаружения; согласованное единство, правда, должно быть налицо в любом из ее произведений и должно быть деятельно, как животворящее начало целого также во всем единичном, но эта наличность остается чем-то внутренне в себе данным благодаря искусству, а не выделено специально, подобно тому, как душа

непосредственно жива во всех членах, не отнимая у них видимости самостоятельного бытия. Так же точно обстоит дело с тонами и цветами. Желтое, синее, зеленое, красное — различные цвета, которые доходят до полной противоположности, и все же, составляя целостность в сущности самого цвета, они могут сохранять гармонию без того, чтобы их единство как таковое было выразительно на них показано. Точно так же основной тон, терция и квинта остаются отдельными тонами и все же дают согласное трезвучие; мало того, они образуют эту гармонию только в том случае, если у каждого тона в себе остается его свободный, своеобразный звук.

γγ) Что же касается органического единства и членения произведения искусства, то существенные отличия вносятся также специальной формой искусства, а равно своеобразием *поэтического* жанра, в который облекается это произведение. Так, например, поэзия символического искусства при более абстрактном и менее определенном значении, вскрывающем основное содержание, не достигает подлинной органической проработки в той степени чистоты, как это возможно в произведениях классической формы искусства. Вообще, как мы видели в первой части, в символическом искусстве связь всеобщего значения и действительного явления, в котором искусство воплощает содержание, более рыхлая, так что здесь особенности то сохраняют большую самостоятельность, то опять-таки, как в чем-то возвышенном, только упраздняют себя, чтобы в этом отрицании сделать ощутимой *единую* единственную силу и субстанцию или привести только к загадочной связи особых черт и сторон естественного и духовного бытия, по себе столь же разнородных, как родственных. Наоборот, романтическая художественная форма доставляет особой внешней реальности также более широкий простор самостоятельного развития, так что и здесь связь и единство всех частей, правда, должны быть налицо, но не могут быть разработаны так ясно и твердо, как в произведениях классической художественной формы — в романтической форме внутренняя жизнь раскрывается лишь душе, как нечто в *себе* сосредоточенное.

Точно так же эпос дает более широкий рисунок внешних обстоятельств, а равно подробнее останавливается на эпизодических событиях и действиях, благодаря этому единство целого при большей самостоятельности частей представляется менее выразительным. Наоборот, драма требует более строгой сосредоточенности, хотя для романтической поэзии и в драматической форме приемлемо многообразие, изобилующее эпизодами и допустима подробная индивидуализация в характеристике как внутреннего, так и внешнего. Лирика в меру своих различных жанров также допускает многообразные способы изображения, причем она то рассказывает, то выражает лишь чувства и рассуждения, то соблюдает более тесно связывающее единство при более спокойном ходе развития,

то в безудержной страсти может беспорядочно разбрасываться в разных представлениях и чувствах. Вот что можно сказать о поэтическом художественном произведении в целом.

б) *Во-вторых*, чтобы определеннее обнаружить отличие построенного таким образом стихотворения от изображения в прозе, обратимся теперь к тем жанрам прозы, которые в пределах своих границ больше всего в состоянии быть причастными искусству. Это по преимуществу относится к искусству писания истории и к ораторскому искусству.

а) Что в этом отношении касается *исторических писаний*, то во всяком случае в *одном* отношении они дают достаточно простора для художественной деятельности.

аа) Развитие человеческой жизни в религиозном и государственном отношении, события и судьбы выдающихся лиц и народов, принимающих живое участие в этом развитии, преследующих в жизни значительные цели или же наблюдающих за тем, как рушатся их предприятия, — все эти темы исторических рассказов могут сами по себе быть значительными, основательными и интересными; как бы историк ни старался воспроизвести действительные происшествия, все же ему приходится включать в круг своих представлений всю пестроту этих событий и характеров и изображая, воссоздавать ее для представления после осмысления всего этого в своем духе. При таком воспроизведении историк опять-таки не имеет права довольствоваться просто достоверностью отдельных фактов, но он вместе с тем обязан систематизировать воспринятое, формировать его и так сопоставлять и группировать отдельные черты, случаи, действия, чтобы, с одной стороны, пред вами в живых характеристических чертах воскресла отчетливая картина жизни нации, эпохи, внешних обстоятельств и внутреннего величия или слабостей действующих лиц; с другой стороны, из всех частей должна явствовать их связь, в которой они оказываются данными во внутреннем историческом значении народа, обстоятельств его жизни и т. д. В этом смысле мы еще и теперь говорим об искусстве Геродота, Фукидида, Ксенофонта, Тацита и немногих других — их рассказами мы неизменно будем восхищаться, как классическими произведениями словесного искусства.

ββ) Все же и эти прекраснейшие произведения в области исторических работ не составляют свободного искусства; если бы мы даже захотели присоединить внешне поэтическую обработку, используя средства изобразительности, стихотворный размер и т. д., все же это нам не дало бы ничего поэтического. В самом деле, не только способ, которым написана история, но и природа ее *содержания* делают ее прозой. Давайте, всмотримся в это ближе.

Исторический элемент в собственном смысле слова по существу и по фактическому составу возникает лишь там, где кончается героическая эпоха, которая непосредственно свойственна поэзии

и искусству. Таким образом, историзм возникает там, где имеется определенность и проза жизни, как в ее действительных состояниях, так и в ее восприятии и воспроизведении. Так, например, Геродот не описывает похода греков против Трои, но персидские войны он всячески старался усерднейшим образом изучить и вдумчиво пронаблюдать, чтобы иметь точное знание того, что он намеревается рассказать. Между тем индусы, вообще восточные народы, почти все за исключением китайцев, не владеют чувством прозы, чтобы доставить действительное историческое описание, причем они уклоняются в сторону чисто религиозных, либо фантастических толкований и переработок наличного. Прозаический же элемент исторической эпохи народа вкратце сводится к следующему.

В сферу истории, *во-первых*, входит общественная жизнь, понимать ли ее в смысле религиозной или светской жизни государства, сюда относятся законы, учреждения и т. д., сами по себе твердо установленные, имеющие значение общих законов или долженствующих быть таковыми.

Такой общественной жизнью обуславливаются, *во-вторых*, определенные действия для воспроизведения и изменения этой общественной жизни; действия эти могут быть всеобщими по природе и составлять основную тему, которая имеется в виду; чтобы эти действия определились и были осуществлены, нужны соответствующие индивиды. Индивиды эти значительны и выделяются, если они своей индивидуальностью выявляют всеобщие цели, коренящиеся во внутреннем понятии существующего положения; они незначительны, если не доросли до осуществления этих целей; они дурны, если вместо того, чтобы служить делу эпохи, они отдаются власти своей индивидуальности, оторванной от этого дела и благодаря этому случайной. Пусть реализуется тот или другой из названных случаев, а может быть и еще какая-нибудь возможность, но никогда не будет того, что мы еще в первой части требовали от подлинно поэтического содержания состояния мира. А именно, и у выдающихся индивидов в большей или меньшей степени имеется субстанциальная цель, которой они посвящают себя, она им задана, предписана, навязана, таким образом не может состояться индивидуального единства, в котором общее начало и вся индивидуальность оказались бы безоговорочно тождественными, где бы они сами по себе были самоцелью, замкнутым целым. Пусть индивиды установили свою цель из себя, все же предметом истории является не свобода или несвобода их духа и чувства, не самая эта индивидуальная живая оформленность, а проводимая цель, воздействие известного лица на преднайденную действительность, самое по себе независимую от индивида. С другой стороны, в исторических фактах проявляется игра случая, раскол между тем, что внутри себя субстанциально, и относительностью отдельных фактов и случаев, равно своеобразной субъек-

тивностью характеров с их особенными страстями, намерениями, судьбами; в подобной прозе у таких судеб гораздо больше причудливого, гораздо больше отступлений, чем у поэтических чудес, которые неизменно должны считаться с общезначимым.

Наконец, *в-третьих*, что касается *выполнения* исторических действий, то опять-таки и здесь в отличие от поэтического в собственном смысле в виде чего-то прозаического обнаруживается разлад между субъективным своеобразием и неизбежным для общего дела сознанием законов, основных положений, максимум и т. д., отчасти же реализация поставленных целей сама нуждается во многих приспособлениях и снаряжениях; внешние их средства весьма обширны, стоят в зависимости от многих связей и отношений; что же касается задуманного предприятия, то эти цели должны быть планомерно организованы и применены с умом, сообразительностью и прозаической обстоятельностью со стороны задуманного предприятия. К делу приступают не с места в карьер, но в большинстве случаев после разнообразных приготовлений, так что отдельные выполняющие акты, сделанные с точки зрения *единой* цели, по содержанию часто оказываются совершенно случайными и без внутреннего единства или же возникают в форме чего-то практически полезного, установленного разумом в связи с определенными целями, но не в своей самостоятельной, непосредственно свободной живости.

γγ) Историк не имеет права погасить эти *прозаические* характерные черты, связанные с его содержанием, или превратить их в другие — *поэтические*; он должен рассказать то, *что* перед ним находится и как *оно* ему дано, не переименовывая и ничего поэтически не привнося. Поэтому, как бы он ни старался усмотреть внутреннюю суть во внутреннем смысле и духе эпохи, народа, определенной исторической ситуации, им описываемой, сделав единичное связывающим началом своего рассказа, все же он не волен с этой целью использовать встречающиеся обстоятельства, черты и случаи, если он даже устранил само по себе абсолютно случайное и бессмысленное, но он должен предоставить все эти факты их внешней случайности, зависимости и беспомощному произволу. Правда, по-видимому, в биографии возможна индивидуальная живость и самостоятельное единство, ведь здесь индивид остается центром рассказа, а равно то, что исходит от этого индивида и обратно воздействует на это единственное лицо, но исторический характер есть одна из двух различных крайностей. В самом деле, пусть такой индивид являет субъективное единство, все же, с другой стороны, обнаруживаются многообразные обстоятельства, случаи и т. д. — отчасти они даны сами по себе, без внутренней связи, отчасти они затрагивают индивида без свободного его участия и вовлекают его в эту внешнюю сферу. Так, например, Александр Македонский, конечно, является исключительной индивидуальностью, возглавляющей свою эпоху; он так-

же по почину собственной индивидуальности, находившейся в гармонии с внешними обстоятельствами, предпринял поход против персидской монархии; но побежденная им Азия в пестром составе отдельных своих народностей, есть лишь случайное целое, и то, что происходит, происходит в виде непосредственного внешнего явления. Наконец, пусть историк в соответствии со своим субъективным познанием дойдет до абсолютных основ происходящего и до божественного существа, перед лицом которого исчезает все случайное, пусть он обнажит для себя высшую необходимость, все же он не может предоставить преимущественному праву поэзии реальную структуру событий; для поэзии этот субстанциальный элемент должен составить главное, причем одной ей дается свобода распоряжаться преднайдённым материалом, чтобы он и внешне соответствовал внутренней правде.

β) *Во-вторых, красноречие*, по-видимому, уже приближается к свободному искусству.

αα) Правда, оратор извлекает и повод и содержание своего художественного произведения из преднайдённой действительности, из определенных реальных обстоятельств и намерений, все же, *во-первых*, то, что он высказывает, остается его свободным суждением, его собственным убеждением, его субъективным, имманентным намерением — в этом намерении он может живо присутствовать самолично. *Во-вторых*, также в отношении развития этого содержания он вообще совершенно свободен в выборе способа обработки, так что при произнесении речи получается впечатление, точно перед нами — безусловно самостоятельное творчество духа. *В-третьих*, наконец, оратор должен обращаться не только к нашему научному или другому какому разумному мышлению, но он должен привести нас к известному убеждению и для достижения цели вправе воздействовать на всего человека, на чувство, созерцание и т. д. А именно, содержание его речи не есть лишь абстрактная сторона голого понятия этой темы, которой он нас должен заинтересовать, не есть абстрактная сторона понятия цели, к достижению которой он предполагает нас побудить, но в большинстве случаев это также определенная реальность и действительность, так что речь оратора, с одной стороны, должна, правда, охватить субстанциальное по себе, но также должна облечь всеобщее в форму явления и ввести его в круг нашего конкретного сознания. Поэтому оратор должен не только удовлетворить разум строгостью выводов и умозаключений, но может апеллировать также к нашему чувству, возбудить страсть и увлечь за собой, дать наглядный материал и таким образом убедить и потрясти слушателя во всех способностях духа.

ββ) Но, если правильно осветить вопрос, как раз в красноречии эта мнимая свобода больше всего подчинена закону практической *целесообразности*.

А именно, *во-первых*, то, что доставляет речи ее особую побудительную силу, не зависит от специальной цели, являющейся предметом речи, но стоит в зависимости от общего начала, от законов, правил, основных положений, к которым сводится единичный случай; в такой форме всеобщности эти законы отчасти являются действительными государственными законами, отчасти моральными, правовыми, религиозными максимами, чувствами, догматами и т. д. Итак, определенные состоятельства и цель, составляющая здесь исходную точку и это общее положение с самого начала отделены друг от друга, и такая раздельность составляет их неизменное отношение. Правда, *намерением* оратора является объединение этих двух сторон, но то, что в поэзии уже непосредственно представляется осуществленным, поскольку поэзия вообще есть поэзия, то в красноречии является лишь субъективной целью оратора, а достижение цели находится вне пределов самой речи. Итак, не остается ничего иного, как действовать путем *подведения*, так что определенное реальное явление — у нас здесь конкретный случай или цель — не развивается в непосредственном единстве с всеобщим началом, свободно, из самого себя, но только путем подстановки основных положений и благодаря соотношению с тем, что законно, общепринято, распространено и т. п., а это со своей стороны также дано само по себе, также оказывается значимым. Основным типом является не свободная жизнь предмета в его конкретном проявлении, а прозаическая разъединенность понятия и реальности, голое взаимоотношение обеих сторон и требование их единства. В этом роде нередко приходится, например, духовному оратору приступать к делу, ведь для него всеобщее вероучение и вытекающие из него моральные, политические и прочие основоположения и правила поведения составляют то, к чему он должен свести разнообразные случаи, так как религиозное сознание должно воспринять это вероучение, уверовать и познать его по существу, как нечто самостоятельное, подобно субстанции, познаваемой со стороны всего единичного. При этом, разумеется, проповедник может взывать к сердцу, дать божественным законам возможность раскрыться из источника души и свести их и у слушателей к этому источнику, однако, они должны быть показаны и выдвинуты не в безусловно индивидуальном виде, но их всепроникающая всеобщность должна быть осознана, как заповеди, предписания, правила веры. Еще больше это свойственно судебному красноречию. Кроме того, в нем проявляется двойственность: с одной стороны, темой по преимуществу оказывается определенный случай, о котором идет речь, с другой стороны — подведение этого случая под общие точки зрения и законы. Что касается *первого* пункта, то прозаический элемент характерен для неизбежного отыскивания реальных фактов и для сопоставления и искусного комбинирования всех отдельных обстоятельств и случайностей, откуда в противоположность поэтической свободе творчества

тотчас возникает потребность в отношении знакомства с действительным случаем и трудность узнать все эти факты и сообщить их. Далее, конкретный факт должен быть проанализирован и не только разложен на свои отдельные стороны, но каждую эту сторону надлежит свести к вперед выставленным законам, как это делается с самим случаем, взятым в качестве чего-то целого. Но и в этом деле дается еще возможность подействовать на сердце и возбудить эмоции. Ведь законность или незаконность разобранного случая нужно довести до такой отчетливости представления, чтобы он свелся не к простому пониманию и всеобщей убежденности; наоборот, дело в целом благодаря способу его изображения должно представиться во всех своих особенностях и быть субъективно оцененным для каждого из слушателей — в результате словно никто не должен быть в состоянии удержаться, а все должны оказаться лично заинтересованными, усматривая в излагаемом свое кровное дело.

Во-вторых, вообще в ораторском искусстве художественное изображение и завершенность не есть то, что составляет последний и величайший интерес оратора, но у него за пределами искусства оказывается еще другая цель; таким образом вся форма и структура речи скорее используется лишь как наиболее действительное средство для достижения чего-то, находящегося за пределами искусства. С этой точки зрения и слушатели должны быть растроганы не сами по себе, но их душевная эмоция и убежденность так же превращаются лишь в средство для реализации замысла, проведение которого в жизнь преследуется оратором; таким образом и для слушателя излагаемое в речи составляет не самоцель, а раскрывается лишь как средство убедить его в том или другом или заставить его принять определенные решения, вызвать к известной деятельности.

Тем самым красноречие и с этой стороны теряет свою свободную форму и превращается в нечто преднамеренное, в некое должествование, которое не может быть выполнено в самой речи и ее художественной обработке, — это *третий момент*, касающийся *результата*. Поэтическое произведение искусства не преследует никакой другой цели, кроме создания и наслаждения прекрасным; цель и осуществление здесь непосредственно даны в произведении, тем самым самостоятельно в себе завершенном; художественная деятельность не есть средство в отношении результата, вне ее находящегося, но цель, непосредственно замыкающаяся в себе самой при своей реализации. Однако в красноречии искусство выполняет лишь функцию вспомогательной деятельности, привлеченной для оказания помощи; цель в собственном смысле вовсе не имеет отношения к искусству, она — практического характера, обучение, наставление, решение в области правовых отношений, решение государственных вопросов и т. п.; итак, это намерение в деле, которое еще должно состояться, ре-

шение, которое еще должно реализоваться, в результате красноречия оно еще не есть что-либо завершенное и осуществленное, оно во многих отношениях должно быть еще предоставлено другим деятельности. Нередко речь может кончаться диссонансом — это противоречие может быть разрешено только слушателем, как судьей, согласно этому решению и надлежит действовать; так, например, духовное красноречие часто исходит из непримиренного чувства и в конце концов превращает слушателя в судью над самим собою и над составом своей внутренней жизни. Тут цель оратора — исправить с религиозной точки зрения; но последует ли исправление и будет ли достигнута преследуемая оратором цель при всей назидательности и убедительности его красноречивых представлений, — эта сторона дела находится вне пределов самой речи и передается ведению других факторов.

γγ) Со всех этих точек зрения красноречие должно осмысливаться простой целесообразностью, а не свободной поэтической организацией художественного произведения. А именно, оратор, главным образом, должен иметь в виду подчинить как всю речь, так и отдельные ее части субъективной цели, вызвавшей его произведение; этим упраздняется самостоятельная свобода изложения, и на ее место выдвигается служебная роль речи по отношению к определенной цели, не имеющей художественной цены. Так как дело сводится к живому, практическому действию, оратор должен неизменно считаться с местом, где он выступает, со степенью образования, способностью восприятия, характером слушателей, чтобы не упустить желаемого практического результата вместе с потерей надлежащего тона, приличного для данного момента, данных слушателей и данного места. При такой связанности с внешними обстоятельствами и предпосылками, ни речь в целом, ни отдельные части не могут обуславливаться свободным художественным чувством, но всюду и для всякого будет обнаруживаться лишь целесообразная связь, остающаяся в ведении причины и действия, основания и следствия и других рассудочных категорий.

с) Из этого отличия поэзии в собственном смысле слова от произведений исторической прозы и ораторского искусства мы, *в-третьих*, можем извлечь следующие выводы касательно поэтического произведения искусства как такового.

а) В исторических произведениях прозаический элемент преимущественно сводится к тому, что настоящая их форма должна была казаться наделенной многообразными условными обстоятельствами, преисполненной случайностями и загрязненной произволом, хотя содержание исторического произведения внутренне оставалось субстанциальным и в надлежащей степени эффективным; историк не имел права преобразовывать эту форму реальности, безусловно свойственную непосредственной действительности,

αα) Это преобразование есть основное назначение поэзии, когда она по своему материалу вступает в область исторического повествования. В этом случае она должна вскрыть внутреннее зерно и смысл происшествия, поступка, национального характера, выдающейся исторической личности, устранив игру случайностей, не имеющие значения сопровождающие обстоятельства, незначительные события и черты характера; на их место поэзия выдвигает такие черты, благодаря которым может отчетливо раскрыться внутренняя субстанция сюжета, и в результате субстанция в этой преобразованной внешней форме находит столь соразмерное себе бытие, что впервые само по себе разумное начало развивается и раскрывается в своей в-себе и для-себя соответствующей действительности. Только благодаря этому поэзия в состоянии одновременно отграничить свое содержание в виде более устойчивого средоточия для известного произведения; это средоточие также может раскрыться в виде завершенной целостности, поскольку, с одной стороны, оно строже объединяет отдельные части, с другой — может предоставить каждой детали принадлежащее ей право самостоятельного выражения, не подвергая опасности единства целого.

ββ) Поэзия может пойти в этом направлении еще дальше, если она делает своим основным содержанием не состав и смысл действительных исторических фактов, но какую-нибудь основную мысль, какой-нибудь человеческий конфликт, вообще в большей или меньшей степени с ними связанные, используя исторические факты или характеры, местные черты и т. д., скорее как индивидуализирующее одеяние. Но здесь обнаруживается двойная трудность: либо исторически известные факты могут оказаться не сплошь подходящими для данной основной мысли, когда эти факты включаются в изложение, либо, наоборот, поэт отчасти сохраняет эту известную сторону, отчасти же меняет для своих целей в существенных пунктах, благодаря этому возникает противоречие между тем, что уже затвердело в нашем представлении, и тем, что заново выработано поэзией. Трудно разрешить этот разлад, противоречие и водворить надлежащую, ненарушимую гармонию, но это необходимо, так как и действительность в своих существенных явлениях обладает неоспоримым правом.

γγ) Аналогичное требование для поэзии можно выдвинуть в более широком масштабе. Именно то, что поэзия изображает в виде внешней обстановки, в виде характеров, страстей, положений, конфликтов, обстоятельств, действий, судеб, — все это встречается, помимо того, в действительной жизни в большей степени, чем обычно можно думать. И здесь, таким образом, поэзия как бы вступает на историческую почву, и в этой сфере ее уклонения и видоизменения должны проистекать из разума самого предмета и из потребности найти для этой внутренней стихии наиболее адекватное, живое выражение, а не из недостатка основа-

тельного знания и прочувствованности действительности или из каприза, произвола или тяготения к причудливым странностям непокладистой оригинальности.

β) *Во-вторых*, красноречие входит в прозу ради конечной цели, определяющей намерение оратора; для практической реализации этой цели красноречие обязано везде следовать за целесообразностью.

αα) В этом отношении поэзия, чтобы также не впасть в прозу, должна остерегаться цели, лежащей за пределами искусства и чистого художественного наслаждения. В самом деле, если она по существу склоняется к подобного рода намерениям, которые в таком случае начинают просвечивать из всей концепции и способа изображения, то тотчас поэтическое произведение спускается в сферу относительного со свободных высот — в этой последней области оно представляется находящимся лишь ради него самого; и происходит либо разрыв между задачами искусства и тем, что требуется со стороны других установок, либо искусство, вопреки своему понятию, используется лишь как средство и тем снижается до обслуживания какой-нибудь цели. Такова, например, назидательность многих церковных песен, в которых имеют место определенные представления лишь в связи с религиозным воздействием, они получают своего рода наглядность, идущую вразрез с поэтической красотой. Вообще поэзия, как поэзия, не должна строиться религиозно и только *религиозно* и поэтому не должна стремиться перевести нас в сферу, имеющую, правда, сродство с поэзией и искусством, но также от нее отличную. То же приложимо к учительству, моральному совершенствованию, политической агитации или простому поверхностному времяпрепровождению и удовольствиям. Ведь все это цели, для достижения которых поэзия среди всех искусств, конечно, может быть наиболее пригодной, но поэзия не должна стараться доставлять такую помощь, если ей надлежит обращаться лишь в своей собственной сфере, — ведь поэтической способностью должна руководить поэзия в качестве определяющей и проводимой цели, а не то, что находится за пределами поэзии, этих же посторонних целей можно фактически достигнуть еще эффективнее при помощи других средств.

ββ) И все же, наоборот, поэзия не должна стремиться занять в конкретной действительности абсолютно изолированное положение, но как нечто живое должна войти в гущу жизни. Мы видели уже в первой части, сколько связей у искусства с остальным бытием — состав и способ проявления этого бытия искусство делает своим содержанием и своей формой. В поэзии живая связь с современной жизнью, отдельными ее событиями, частными и публичными делами шире всего раскрывается в так называемых *стихотворениях на случай*. В более широком смысле слова можно бы было назвать этим именем большую часть поэтических произведений, в точном же смысле мы должны ограничить этот круг

такими произведениями, возникновение которых в современных условиях само обязано какому-нибудь происшествию; эти произведения предназначены к тому, чтобы возвеличить, разукрасить или отпраздновать память таких происшествий. Однако при этих живых связях поэзия опять-таки оказывается в зависимом положении, поэтому часто всему этому кругу хотели приписать второстепенное значение, хотя до известной степени сюда относятся знаменитейшие произведения, особенно в области лирики.

γγ) Итак, спрашивается, каким образом поэзия и в этом конфликте в состоянии сохранить свою самостоятельность. Это объясняется очень просто: поэзия рассматривает и выдвигает данное внешнее обстоятельство не в качестве существенной цели, а *себя* не только в качестве средства, но, наоборот, вовлекает в себя материал этой действительности и оформляет и преобразует на правах фантазии в ее свободном проявлении. Именно в таком случае поэзия не является поводом и вспомогательным средством, а материал составляет внешний повод; при его воздействии поэт отдается своим более глубоким раздумьям и чистому творчеству, этим он впервые *из своих недр* созидает то, что без него в таком свободном виде не достигло бы сознания в качестве непосредственно наличного факта.

γ) Итак, всякое подлинное поэтическое произведение искусства представляет по себе бесконечный организм; оно отличается богатством содержания и раскрывает это содержание в соответствующем проявлении; оно представляет сосредоточенное единство, но не в виде такой формы и целесообразности, которая абстрактно подчиняет себе все раздельное, а в виде чего-то единичного, с той живою самостоятельностью, в которую замыкается целое без видимого намерения закруглиться в совершенной форме; поэтическое произведение преисполнено материей действительности, не находясь в зависимости от этого содержания и его наличности, ни от какой-нибудь жизненной сферы, но оно свободно творит из себя, чтобы оформить понятие вещей в его подлинном проявлении и примиряюще согласовать внешне существующее с его внутренним принципом.

3. ТВОРЧЕСКАЯ СУБЪЕКТИВНОСТЬ ПОЭЗИИ

Я уже пространно говорил о творческом таланте и гении, о вдохновении и оригинальности и т. д., поэтому здесь в отношении поэзии я хочу еще добавить немного, что важно в сопоставлении с субъективной деятельностью в кругу изобразительных искусств и музыки.

а) Архитектор, скульптор, художник, музыкант связаны с совершенно конкретным, чувственным материалом, в который они должны вложить свое содержание. Ограниченность этого

материала обуславливает определенную форму, когда складывается весь замысел и происходит художественная обработка. Поэтому, чем более специфический характер носит определенность, на которой должен сосредоточиться художник, тем более специализируется талант, нужный именно для того или иного способа изображения, а с этим тесно связана соответствующая сноровка в техническом выполнении. Но поэзия свободна от полного воплощения своих образов в специальный материал, поэтому поэтический талант менее зависит от таких определенных условий, благодаря этому он имеет более всеобщий характер и более независим. Он нуждается лишь в даре оформления, преисполненного воображением, и ограничен только тем, что поэзия, выражающаяся в словах, не может, с одной стороны, стремиться к тому, чтобы достигнуть чувственной завершенности, в которой художник в области изобразительных искусств должен освоить свое содержание в виде внешнего образа; с другой стороны, поэт не может остановиться на бессловесной интимности — ее задушевные звуки составляют сферу музыки. В этом отношении задача поэта по сравнению с другими художниками кажется *легче и труднее*. Легче, поскольку поэт, хотя поэтическая обработка языка нуждается в усовершенствованной сноровке, все же избавлен от необходимости более разнообразными способами преодолевать технические затруднения; труднее — поскольку поэзия во внутреннем своеобразном ядре искусства, в глубине фантазии и в подлинно художественном восприятии как таковом должна доискиваться восполнения своей чувственной ущербности — в тем большей степени, чем меньше она может свести дело к внешнему воплощению.

Благодаря этому поэт, *во-вторых*, способен проникать во все глубины духовного содержания и извлекать на свет сознания то, что в них скрыто. Как бы в других искусствах ни должна была просвечивать и не просвечивала бы реально интимная сторона из своей телесной формы, все же слово является наиболее понятным и наиболее свойственным для духа средством сообщения, оно в состоянии все охватить и все поведать, что бродит внутри, в глубинах и высотах сознания и что налицо, как нечто внутреннее. Все же благодаря этому поэт окружен трудностями, перед ним поставлены задачи, которые другим искусствам приходится преодолевать и удовлетворять в гораздо меньшей степени. А именно, поэзия задерживается только в сфере внутреннего представления и не должна заботиться о том, чтобы создавать внешнее бытие, тем самым она остается в стихии, в которой также действует религиозное, научное и иное прозаическое сознание, и должна остерегаться, чтобы не касаться этих областей и их способов восприятия или не смешиваться с ними. Правда, такое совместное существование имеется в отношении любого искусства, так как любое художественное творчество возникает в *едином* духе, обнимающем все сферы сознательной жизни; но в прочих искус-

ствах весь способ составления концепции отличен, ибо в своем внутреннем творчестве концепция сосредоточена в одном определенном чувственном материале — в этих искусствах с самого начала концепция отличается от форм религиозного представления, а также от научной мысли и прозаического рассудка. Поэзия же и в отношении внешнего сообщения нуждается в том же средстве, как и эти прочие области, — а именно в языке; у языка и поэзии — единая почва для представления и выражения, не то, что у изобразительных искусств и музыки.

с) Наконец, *в-третьих*, от поэта можно требовать, чтобы он углубленно, всеохватывающе, проникновенно пережил материал, выдвигаемый им для произведения — ведь поэзия в состоянии глубочайшим образом исчерпать всю глубину духовного содержания. Художник в области изобразительных искусств как бы по преимуществу обращается к тому, чтобы пережить духовное выражение *во внешней форме* архитектуры, скульптуры и живописи, музыкант же обращается к *внутренней* задушевности сконцентрированного чувства, страсти и их излияния в мелодиях, хотя и то и другое должно быть одинаково преисполнено внутреннего смысла и субстанции их содержания. Круг того, что поэт должен проработать в себе, шире, так как ему не только приходится создавать внутренний мир чувства и самосознющего представления, но ему надлежит для этой внутренней стихии подобрать соответствующее внешнее явление, через которое эта идеальная полнота проглядывает в исчерпывающей завершенности, как в других созданиях искусства. Поэт должен знать человеческую жизнь и с внутренней и с внешней стороны и, вобрав в свое внутреннее «я» всю широту вселенной и ее явления, прочувствовать ее там, пронизать ее, углубить и преобразовать. Чтобы иметь возможность творить, исходя из своей субъективности, даже при ограничении совсем узким и специальным кругом, чтобы творить свободное, целое, не представляющееся ограниченным извне, поэт должен чувствовать себя освободившимся от *практических* или других пут и возвыситься над ними свободным взором, обзирающим внутреннюю и внешнюю жизнь. С точки зрения *естественности* мы в этом отношении можем воздать особую похвалу восточным магометанским поэтам. Они с самого начала вступают в эту свободную стихию, которая даже в страсти сохраняет свою независимость от страсти, и во всем многообразии интересов удерживает в качестве настоящего ядра неизменную единую субстанцию, по отношению к которой все остальное кажется незначительным и преходящим, а для страсти и алчности ничего больше не остается. Это — теоретическое мирозерцание, отношение духа к вещам нашего мира, свойственное скорее старости, чем юности. В самом деле, правда, в старости жизненные интересы еще держатся, но без настойчивости юношеской силы страстей, скорее в виде теней, так что они легче формируются соответственно теоретической

концепции, которая требуется в искусстве. Поэтому с этой точки зрения можно утверждать прямо противоположное **вразрез** с ходячим мнением, будто юношеский возраст с его пылом и жаром является наилучшим возрастом для поэтического творчества — в качестве наиболее зрелой поры можно выставить старческий возраст, если он еще умеет сохранить энергию созерцания и чувства. Только слепому *старцу* Гомеру приписываются удивительные поэмы, которые дошли до нас под его именем, также можно сказать о Гёте, что он создал величайшее произведение в старости после того, как ему удалось преодолеть все ограничивающие частности.

II

ПОЭТИЧЕСКОЕ ВЫРАЖЕНИЕ

Первый круг вопросов, относительно которого нам пришлось удовлетвориться общими утверждениями, при всем его бесконечном объеме, касался поэтической сферы вообще — содержания, концепции и организации поэтического произведения искусства. *Вторую* сторону составляет *поэтическое* выражение, представление в своей по себе внутренней объективности слова как знака представления и музыки слов.

Каково же теперь отношение поэтического выражения в его общих чертах к способу изображения других искусств? Ответ на этот вопрос мы можем извлечь из наших рассуждений относительно поэтического вообще. Слово и словесные звуки не являются ни символом духовных представлений, ни адекватной пространственной внешностью задушевного начала, — таковы телесные формы скульптуры и живописи — ни музыкальным звучанием всей души, а простым *знаком*. Но как сообщение *поэтического* представления и эта сторона в отличие от прозаического способа выражения должна теоретически превратиться в цель и проявиться в оформленном виде.

В этом отношении точнее можно отличить три основных пункта.

А именно, *во-первых*, по-видимому, действительно поэтическое выражение безусловно сводится к словам и поэтому безоговорочно относится к языку; но поскольку самые слова являются лишь знаками для *представлений*, то поэтический язык по своему происхождению в сущности заключается не в выборе отдельных слов, не в способе их сопоставления в фразы и разработанные периоды, не в благозвучии, не в ритме, не в рифме и т. д., но в характере и свойстве *представления*. Поэтому исходную точку для оформленного выражения мы должны искать в оформленном *представлении*, и наш первый вопрос неизбежно касается формы, которую должно принять представление, чтобы достигнуть поэтического выражения.

А *во-вторых*, само по себе поэтическое представление становится объективным только в *словах*, поэтому мы точно также

должны проанализировать *словесное* выражение с его чисто словесной стороны, согласно которой поэтические слова отличаются от прозаических, а поэтические обороты — от оборотов, употребляющихся в общежитии, и от прозаического мышления; при этом нужно прежде всего отвлечься от того, как мы слышим.

Наконец, *в-третьих*, поэзия есть настоящий язык, звучащее слово, которое должно быть оформлено как с точки зрения его временной длительности, так и по его реальному звучанию, и требует темпа, ритма, благозвучия, рифмы и т. д.

1. ПОЭТИЧЕСКОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ

То, что в изобразительных искусствах составляет чувственно видимую *форму*, выраженную камнем и красками, что в музыке является одухотворенной гармонией и мелодией, а именно внешний вид, в котором художественно *проявляется* содержание, для поэтического выражения может быть дано, как само представление — нам вновь приходится к этому вернуться. Итак, сила поэтического творчества заключается в том, что поэзия формирует себе внутренне содержание, не переходя в область действительных внешних форм и развития мелодии и тем самым превращает внешнюю объективность прочих искусств во внутреннюю — дух раскрывает ее для представления в том виде, в каком она дана в духе и должна в нем остаться.

Если бы нам теперь пришлось у поэзии устанавливать различие между непосредственно поэтическим и позднейшей реконструкцией поэзии из прозы, то и здесь перед нами оказалась бы та же разница.

а) *Первоначальная* поэзия представления не распадается еще на крайности обыденного сознания, облекающего для себя всё в форму непосредственной и вместе с тем случайной единичности, причем она не охватывает внутреннюю суть этой единичности и проявление ее; с другой стороны, такая поэзия расчленяет конкретное бытие отчасти по его отличительным признакам и возводит в форму абстрактной всеобщности, отчасти идет по пути рассудочных связей и синтезов этих абстракций; на самом же деле представление бывает поэтическим лишь потому, что оно удерживает еще эти крайние элементы в нерасчлененном опосредствовании и благодаря этому может сохранять надлежащую середину между обычным созерцанием и мышлением.

В общем мы можем обозначить поэтическое представление как *образное*, поскольку оно ставит перед нашим взором вместо абстрактной сущности конкретную ее реальность, вместо случайного бытия — такое явление, в котором мы познаем субстанциальное начало непосредственно через самое внешность и ее индивидуальность в неразрывной с ней связи; тем самым перед нами ока-

зывается понятие предмета и его существование, как неизменная целостность во внутренней сути представления. В этом отношении обнаруживается огромная разница между тем, что нам доставляет образное представление, и что нами уясняется, помимо того, через другие способы выражения. Все это напоминает то, что происходит при чтении. Если мы смотрим на буквы, представляющие знаки для звуков слова, то мы при взгляде на них тотчас усваиваем прочитанное без того, чтобы нам было необходимо слышать звуки; и только неопытным в чтении лицам приходится сначала произносить отдельные звуки, чтобы иметь возможность понимать слова. Что здесь объясняется неопытностью, составляет в поэзии красоту и совершенство, причем поэзия не удовлетворяется абстрактным пониманием и не вызывает перед нами предметов лишь в том виде, как они даны в форме мысли, а в нашей памяти — как безобразная всеобщность вообще, но поэзия доставляет нам понятие в его бытии, род — в определенной индивидуальности. При обычном разумном сознании я при слышании и чтении непосредственно воспринимаю вместе со словом значение, не имея его, т. е. его образа, в представлении. Если мы, например, скажем «солнце» или «утром», то ясно, что здесь имеется в виду, но ранняя пора и само солнце не даются нам здесь в наглядном виде. Если же у поэта сказано: «Когда вставала брезжущая розовоперстая Эос», то по существу здесь сказано то же самое; но поэтическое выражение дает нам нечто *большее*, так как оно прибавляет к пониманию еще созерцание усвоенного объекта, или, скорее, устраняет чисто абстрактное понимание, ставя на его место реальную определенность. Также, когда говорят: «Александр покорил персидское царство», то это, во всяком случае, по содержанию — конкретное представление, но его многообразная определенность, выраженная как «покорение», объединяется в безобразном виде в качестве простой абстракции, не доставляющей для созерцания никаких данных, никакой реальности картины того, что сделал Александр Великий. Так обстоит дело со всем, что оказывается выраженным аналогичным образом; мы это понимаем, но это понимание остается бледным, серым, а в смысле индивидуального бытия — неопределенным и абстрактным. Итак, поэтическое представление вбирает в себя полноту реального проявления и умеет непосредственно объединить его с внутренней и существенной стороной сюжета в нечто изначально целое.

Ближайшее, что отсюда явствует это — потребность поэтического представления *остановиться* у внешнего проявления, поскольку оно выражает предмет в его реальности, признать его по себе достойным для рассмотрения и придать ему значение. Поэтому поэзия вообще в своем выражении *занимается парафразами*: но парафраза — не то слово; ведь мы привыкли многое считать за парафразу, что для поэта не парафраза, — делали мы это по контрасту с абстрактными определениями, в которых содержание

обычно дается нашему рассудку; таким образом, с точки зрения прозы, на поэтическое представление можно взглянуть, как на окольный путь и ненужный избыток. Но поэт занят тем, чтобы, с пристрастием задерживаясь на своих представлениях, расширить реальное явление, описанию которого он отдается. В этом смысле Гомер, например, придает каждому герою эпитет и говорит: «быстроногий Ахилл»; «пышнопоножные ахейцы», «шлемоблещущий Гектор», «Агамемнон — вождь народов» и т. д. Правда, имя обозначает лицо, но как простое имя, не выдвигает никакого более обширного содержания для представления, так что нужны дополнительные данные для придания более определенного наглядного вида. Подобные эпитеты имеются и для других предметов, которые уже в себе и для себя входят в сферу наглядного, например, море, корабли, меч; такие эпитеты осваивают и изображают какое-нибудь существенное свойство определенного объекта, дают более определенный образ и этим понуждают нас выставить изображаемое в конкретном виде.

От такой образности в собственном смысле следует, во-вторых, отличать образность в переносном смысле, — она определяет дальнейший оттенок. В самом деле, образ в собственном смысле изображает предмет с присущей ему реальностью, переносное же выражение останавливается не непосредственно на самом предмете, а переходит к описанию другого, второго предмета, с помощью которого нам должен стать ясным и наглядным смысл первого предмета. Метафоры, образы, сравнения и т. д. принадлежат к этому способу поэтического представления. Здесь к содержанию, о котором идет речь, присоединяется еще отличная от него оболочка; она отчасти служит лишь украшением, отчасти не может быть полностью использована и для ближайшего объяснения, так как она лишь с одной определенной стороны входит в это первое содержание. Так, например, Гомер сравнивает Аякса, не желающего бежать, с упрямым ослом. Особенно восточная поэзия доставляет подобную роскошь и изобилие образов и сравнений, поскольку ее символическая точка зрения вынуждает искать родственные выражения; благодаря общности значения она дает большое количество подобных конкретных явлений; с другой стороны — при возвышенном характере созерцания она ведет к тому, чтобы превратить все пестрое многообразие величайшего блеска и прелести в украшение того единого, который возвышается как единственно ценное для сознания. Вместе с тем под этими созданиями способности представления не разумеется то, о чем мы знаем, что оно является лишь субъективной деятельностью и сравнением, что оно не есть что-либо реальное и наличное, но, наоборот, на превращение всякого бытия в наличность идеи, схваченной и оформленной фантазией, следует смотреть так, что помимо нее по существу нет ничего другого и ничто другое не может обладать правом самостоятельной реальности. Вера в мир, как *мы* его разумно

рассматриваем с прозаической точки зрения, становится верой в фантазию, для которой имеется лишь мир, созданный поэтическим сознанием. В противоположность этому романтическая фантазия охотно выражается метафорически, так как в ней внешнее для замкнувшейся в себя субъективности играет роль какого-то придатка, а не адекватной действительности. Образовывать таким способом как бы несобственный внешний мир посредством глубокого чувства, детальной полноты созерцания или причудливых комбинаций составляет потребность, благодаря которой романтическая поэзия осуществляет и стимулирует все новые замыслы. Она не заботится о том, чтобы только представить себе изображаемое в определенной и наглядной форме; наоборот, метафорическое использование этих достаточно удаленных явлений само превращается в цель; чувство становится средоточием, озаряет свою богатую среду, привлекает ее к себе, одухотворенно и осторожно ее использует, оживляет и находит наслаждение в этом метании, в этой поглощенности ими и в игре с ними при их изображении.

б) *Во-вторых*, поэтическому способу представления противостоит *прозаический*. В прозе выделяется не образ, а смысл как таковой, становящийся содержанием; благодаря этому представление превращается в голое средство, чтобы довести содержание до сознания. У прозы нет потребности поставить перед взором ближайшую реальность своих объектов, она также не вызывает в нас другого представления, выходящего за пределы того, что должно быть выражено — это встречается в переносном выражении. Правда, и в прозе необходимо твердо и резко обозначать внешнюю сторону предметов, но происходит это не ради образности, а с какой-то другой особой целью. Поэтому в общем в качестве закона для прозаического представления мы, с одной стороны, можем выставить *верность*, с другой стороны — отчетливую *определенность* и ясное *уразумение*, между тем как метафорическое и образное вообще до известной степени всегда неотчетливо и неверно. В самом деле, в выражении в точном смысле этого слова, как оно дается поэзией в ее образности, простой предмет из своего непосредственного уразумения переводится в реальное явление, откуда он и должен быть узан, в выражении же переносном используется для приведения в наглядный вид явление, даже отдаленное от смысла и только ему родственное, в результате прозаикам-комментаторам поэтов приходится прилагать много старания, прежде чем им удастся разъединить образ и смысл путем рассудочного анализа, извлечь из живой формы абстрактное содержание и благодаря этому быть в состоянии раскрыть для прозаического сознания понимание поэтических способов представления. Между тем в поэзии существенным законом является не только верность и соразмерность, непосредственно совпадающая с простым содержанием, Наоборот, если прозе надлежит держаться

своих представлений в той же сфере своего содержания и в абстрактной достоверности, то поэзия должна вести в другую стихию — в *явление* самого содержания или в другие родственные явления. Ибо как раз эта реальность должна выступить сама по себе и, с одной стороны, изобразить содержание, но, с другой стороны, она должна освободиться от голого содержания, причем внимание как раз привлекается к проявляющемуся наличному бытию, и живой облик делается существенной целью теоретического интереса.

с) Если эти поэтические требования выставляются в эпоху, когда голая верность прозаического представления стала обычной нормой, то у поэзии более сложное положение в отношении ее образности. А именно, в такую эпоху основной тип сознания вообще сводится к оторванности чувства и созерцания от рассудочного мышления, для которого внутренний и внешний материал чувства и созерцания оказываются простым поводом к знанию и воле или надлежащим материалом рассуждений и действий. Здесь поэзии нужна более специальная энергия, чтобы вработаться в конкретную жизненность, избавившись от обычной абстракции представления. Если же ей удастся достигнуть этой цели, то она не только освобождается от оторванности мысли, направленной на всеобщее, а также от оторванности созерцания и чувства, схватывающих единичное, но вместе с тем освобождает эти последние формы, равно их материю и содержание от их простой служебной роли и победоносно ведет их к примирению с тем, что по существу всеобщее. Однако, поскольку поэтический и прозаический способ представления и мирозерцание объединены в одном и том же сознании, то здесь возможны препятствия и затруднения, даже борьба обоих начал, которую может примирить лишь внешняя гениальность, как, например, это доказывает современная поэзия. Кроме того, появляются другие трудности, из которых я определеннее выделяю лишь немногое в отношении образности. А именно, когда прозаический рассудок занял место непосредственно поэтического представления, то в пробуждении поэтического легко проступает что-то нарочитое — что касается собственно выражения, так и области метафор; нарочитость эта, где она и не кажется настоящей преднамеренностью, все же почти не в состоянии вернуться к непосредственно уместной правде. Ведь многое, что в прежние времена еще было свежим, становится обыденным вследствие повторного употребления и установившейся привычки и переходит в прозу. Если же поэзия хочет высказать себя новыми формами, то часто против воли она начинает прибегать к описательным эпитетам, парафразам и т. д., впадать, пусть даже не в преувеличения и перегруженность, так в изысканность, в погоню за украшениями, за нарочито пикантным и претенциозным; вся эта установка вытекает не из простого здравого созерцания и чувства, а берет предметы в искусственном свете, рассчитанном на эффект, и благодаря этому теряет свои естественные краски и освещение.

Еще чаще это встречается в *том* отношении, что вообще обыкновенный способ представления подменяется метафорическим, а он оказывается вынужденным преодолеть прозу, и чтобы быть необычным, слишком быстро переходит к рафинированности и погоне за приемами, еще не изжитыми.

2. СЛОВЕСНОЕ ВЫРАЖЕНИЕ

Поэтическая фантазия отличается от творческих приемов всякого другого художника тем, что она должна облекать свои создания в слова и сообщать их посредством *языка*, таким образом она обязана с самого начала так организовать все свои представления, чтобы они могли быть полностью сообщены также с помощью средств, находящихся в распоряжении языка. Вообще поэзия поэтична в точном смысле тогда, когда она действительно воплощается в словах, приобретая тем самым завершенность.

Эта словесная сторона стихотворного искусства могла бы нам доставить материал для многообразных и сложных изысканий, но я их должен опустить, чтобы оставить место для более существенных, стоящих перед нами, вопросов; поэтому я предполагаю лишь совсем вкратце коснуться наиболее существенных пунктов.

а) Искусство во всех отношениях должно нас поставить на другую почву, чем та, на которой мы стоим в нашей обыденной жизни, а также в наших религиозных представлениях и действиях и в умозрительных научных выкладках. Это возможно для нее в смысле словесного выражения, лишь поскольку искусство пользуется иным языком, нежели тот, к которому мы привыкли в других областях. Поэтому оно не только имеет возможность избегать в своем способе выражения того, что снизило бы нас до обыденной и тривиальной прозы, но с другой стороны, оно не должно впадать в тон и способ выражения религиозных построений или научного умозрения. Прежде всего искусство должно всячески избегать резких рассудочных разграничений и связей, избегать мыслительных категорий, если они совлекли с себя все наглядное, должно остерегаться философских формулировок суждения и умозаключений и т. д., ибо эти формы тотчас из области фантазии переводят нас в иную сферу. Но со всех этих точек зрения трудно провести границу между тем, где кончается поэзия, и начинается проза, вообще с полной точностью ее нельзя обозначить.

б) Поэтому, если мы тотчас перейдем к особым *средствам*, которыми может пользоваться поэтический язык для выполнения своей задачи, то выясняется следующее:

а) *Во-первых*, существуют отдельные, преимущественно собственные поэзии *слова* и отношения как для облагораживания, так и для комического снижения и преувеличения. Это больше касается соединения различных слов, флексий и т. п. Здесь поэзия

отчасти может придерживаться архаического и тем самым выражений, не употребительных в общезнании, отчасти преимущественно показать себя в своем прогрессирующем словотворчестве и в этом обнаружить большую смелость изобретательности, если она только не идет вразрез с духом языка.

β) *Во-вторых*, дальнейший вопрос касается *расстановки слов*. В этот круг входят так называемые риторические фигуры, именно поскольку они имеют отношение к словесному украшению, как таковому. Но пользование ими легко приводит к злоупотреблению риторикой и декламацией в дурном смысле слова и разрушает индивидуальную живость, если эти формы образуют всеобщий, выработанный по правилам способ выражения вместо самобытного изменения чувства и страсти и благодаря этому специально создают нечто обратное внутреннему, лаконическому, фрагментарному способу выражения, у которого глубина чувства не нуждается во многих словах и который, поэтому, весьма действителен в романтической поэзии для изображения углубленных душевных переживаний. В общем же расстановка слов остается одним из значительнейших внешних средств поэзии.

γ) *В-третьих*, наконец, следовало бы еще упомянуть о *периодической речи*, увлекающей в себя остальные стороны; она может многое доставить для выражения обычных положений, способов восприятия и страстей благодаря особому рода простому или более сложному развитию, благодаря своей беспокойной обрывочности и разбросанности или своему спокойному потоку, течению и стремительности. Ибо со всех этих сторон задумчивое должно отражаться во внешнем словесном изображении и определять его характер.

с) Что касается *применения* названных средств, то *в-третьих*, надо отличать аналогичные стадии, которые мы уже выделили в отношении поэтического представления.

а) А именно, стихотворная речь, с одной стороны, может начать проявляться у народа в эпоху, когда язык еще не выработался, но только благодаря поэзии начинает самостоятельно развиваться. Тогда речь поэта, как высказывание внутренних чувств вообще, уже составляет нечто новое, вызывающее к себе удивление, причем благодаря языку ранее скрытое обнаруживается. Это новое творчество проявляется в виде чудесного дарования и силы, оно еще не стало обычным, но впервые раскрывает на удивление человека то, что глубоко замкнуто в груди. В таком случае центр тяжести составляет сила выражения, возникновение языка, а не многостороннее образование и разработка его, и речь со своей стороны остается совершенно простой. В такую раннюю пору нет ни беглости представления, ни многочисленных оборотов и поворотов выражения, но то, что должно быть изображено, раскрывается в безыскусственности обозначения, еще не разработанной в своих оттенках, переходах, опосредствованиях и прочих преимуществах

более позднего развитого искусства, ибо здесь поэт фактически первый как бы открывает уста своего народа, доставляя возможность представлению раскрыться в языке и его помощью перейти к другим представлениям. В такую пору *говорить* еще не есть, так сказать, нечто обычное, поэзия может еще в свежем виде воспользоваться всем тем что позднее, как язык повседневной жизни, все больше и больше исключается из искусства. В этом отношении, например, стиль Гомера может в наши дни показаться совершенно обыденным; для каждого представления имеется точно соответствующее слово, редко встречаются выражения с переносным смыслом и, если изображение и отличается обстоятельностью, то все же самый язык остается крайне простым. Подобным образом Данте умел тоже создать для своего народа живой язык поэзии и в этом отношении обнаружил смелость *энергии* изобретательного гения.

β) *Во-вторых*, когда круг представлений расширяется благодаря присоединению рефлексии, когда связи начинают множиться, когда возрастает готовность преуспевать в таком развитии представлений и словесное выражение доходит до полной беглости, то положение поэзии совершенно меняется с точки зрения речи. Тогда у народа уже имеется выкристаллизовавшийся язык прозы обыденной жизни, и, чтобы вызвать интерес, поэтическое выражение должно отмежеваться от этого обычного языка и снова стать возвышенным и одухотворенным. В повседневной жизни случайный момент есть основание разговора, когда же возникает произведение искусства, вместо мгновенного чувства должна появиться осторожность, и даже энтузиазму вдохновения не следует действовать свободно, но творчество духа должно развиваться из художественного спокойствия и предстать в строе чувства ясного созерцания. В прежние времена в поэзии эта собранность и спокойствие вытекали из стихов и разговоров, в позднейшее же время создание и творчество должны осуществляться, исходя из того различия, которое обнаруживается у поэтического выражения в противоположность прозаическому. В этом отношении следует по существу отличать стихотворные произведения прозаически зрелых времен от непосредственно поэтических эпох и народов.

Но поэтическое творчество может в этом отношении зайти так далеко, что для него эта выработка выражения будет главным делом, тогда внимание оказывается менее устремленным на внутреннюю правду, чем на разработку, гладкость, эlegantность и эффектность речи. И здесь возникает риторика и декламация, о которых я уже говорил раньше, они оказываются разрушительными для внутренней жизненности поэзии, причем созидательная осторожность переходит в *преднамеренность*, искусство, упорядоченное в самосознании, причиняет ущерб подлинному воздействию, долженствующему быть и казаться не преднамеренным и простым. Есть целые народы, которые не сумели создать ничего другого, кроме таких риторических произведений поэзии. Даже

у Цицерона, например, латинский язык звучит наивно и непредвзято; но у римских поэтов, например, у Вергилия и Горация, в искусстве тотчас чувствуется что-то только сделанное, созданное преднамеренно; мы обнаруживаем прозаическое содержание, лишь наделенное внешними украшениями, мы узнаем здесь такого поэта, который при недостатке непосредственной гениальности пытается возместить ловкостью выражений и риторическими эффектами недостаток собственной силы, творческой изобретательности и отделки. И у французов, в так называемую классическую эпоху их литературы, поэзия носит такой характер; наиболее подходящей формой для этой поэзии были в особенности дидактические поэмы и сатиры. Здесь по преимуществу встречаются многие риторические фигуры, но вопреки им все изложенное в целом остается прозаическим, язык становится в высшей степени образным и разукрашенным, такова речь Гердера или Шиллера. Но эти писатели преимущественно пользовались таким способом выражения для прозаического изображения; значительностью мыслей и удачными выражениями они сумели сделать приемлемой и допустимой такую прозаическую речь. И испанцы также не совсем свободны от щегольства преднамеренной искусственной речи. Вообще южные нации, например, испанцы и итальянцы, а до них еще арабы-магометане и персы отличались обилием и обстоятельностью образов и сравнений. У древних, в особенности у Гомера, выражение развивается плавно и спокойно, у названных же народов образы бьют ключом, их изобилие при исключительном душевном спокойствии стремится раскрыться и подчиняется в этой теоретической работе рассудку, который то расчленяет строжайшим образом, то устанавливает чрезвычайно тонкие классификации, то составляет связи с большим остроумием, находчивостью и легкостью.

γ) Подлинно поэтическое выражение чуждо как этой декламационной риторике, так и пышности и остроумной игры речи, хотя здесь великолепно может обнаружиться свободная игра творчества, и чуждается оно потому, что в связи с этим подвергается опасности внутренняя естественная правда и забывается значение содержания при создании элементов речи и высказывания. В самом деле, речь не должна быть чем-то самостоятельным и претендовать на то, чтобы составлять ту часть поэзии, которая должна быть исключительной целью. Также и в отношении языка все созданное сознательно должно сохранять характер непреднамеренности, должно иметь такой вид, как будто бы оно само выросло из внутренних зародышей самой вещи.

3. СТИХОСЛОЖЕНИЕ

Наконец, *третий* элемент поэтического способа выражения необходим постольку, поскольку поэтическое представление не только облекается в слова, но доходит до действительной речи и

тем самым переходит в чувственную звучащую среду звуков речи и слов. Это вводит нас в область стихосложения. Правда, стихотворная проза не дает нам поэзии, но лишь стихи, точно так же и поэтические выражения при прозаической обработке дают лишь поэтическую прозу, все же стихотворный размер или рифма безоговорочно необходимы для поэзии, как ее первоначальное и единственное чувственное благоухание, мало того, они даже более необходимы, чем насыщенная образами так называемая беллетристика.

А именно, художественная обработка этого чувственного элемента тотчас, как этого и требует поэзия, открывает нам новую сферу, доставляет нам новую почву, на которую мы можем вступить лишь, если мы отказались от практической и теоретической прозы жизни и сознания; поэзия понуждает поэта двигаться вне границ обычного словоупотребления и созидать свои произведения лишь по законам и требованиям искусства. Поэтому, это очень поверхностная теория, которая стремилась изгнать стихосложение на основании того, что оно грешит против естественности. Правда, Лессинг в своей борьбе против ложного пафоса французских александрийцев хотел ввести преимущественно в трагедию прозаическую речь, как более подходящую, Гёте и Шиллер в своих первых мятежных произведениях последовали ему в поисках более содержательной поэзии в соответствии с этим принципом. Но сам Лессинг в своем «Натане» в конце концов снова обратился к ямбу, также Шиллер, выступив со своим «Дон Карлосом», оставил ранее принятый им путь, равно Гёте настолько не удовлетворяла прежняя прозаическая обработка его «Ифигении» и «Тассо», что он в лоне самого искусства, как в смысле выражения, так и просодии, переплавил их в ту более чистую форму, благодаря которой эти произведения вызывают все новое и новое восхищение.

Во всяком случае искусственность размеров стиха или искусственность поглощающих друг друга рифм кажутся путями, более крепко стягивающими внутренние представления с чувственной стихией, чем это происходит в живописи с красками. Ведь внешние предметы и человеческий образ по природе наделены красками, и бесцветное представляет вынужденную абстракцию; у представления же очень отдалена или почти отсутствует внутренняя связь со звуками речи, которые употребляются лишь как произвольные знаки сообщения, поэтому настойчивые требования законов просодии могут легко показаться оковами для фантазии, из-за которых поэт может передать свои образы именно так, как они ему внутренне представляются. Ритмическое течение стиха и мелодический звук ритма, безусловно, нас очаровывают, поэтому требования зашли бы слишком далеко, если бы считалось, что ради этого чувственного наслаждения часто приносятся в жертву поэтические чувства и представления. Ведь и это возражение не выдерживает критики. А именно, с одной стороны, оказывается ложным, что

стихосложение составляет лишь препятствие для свободного излияния. Подлинный художественный талант вообще движется в своем чувственном материале, как в своей собственной, родной стихии, которая, не мешая и не угнетая, скорее поднимает и увлекает. Мы видим на деле, что все великие поэты свободно и самоуверенно отдаются самопроизвольным темпам, ритмам и рифмам, только при переводах соблюдение одинаковых размеров, ассонансов и т. п. часто стесняет и мучает художника. В свободной же поэзии, кроме того, необходимость поворачивать в разные стороны выражение, соответствующее представлению, необходимость его стягивать, расширять доставляет поэту также *новые* соображения, внезапные мысли и творческие идеи, которые не пришли бы ему в голову, если бы не было данного повода. Но и помимо этого относительного преимущества чувственные данные с самого начала входят в состав искусства, в поэзии это звуки слов; и эти чувственные данные не могут оставаться такими неоформленными и неопределенными, каковыми они оказываются в непосредственной случайности разговора; они должны быть представлены в живом виде; даже если в поэзии этот чувственный материал составляет призыв, все же он в качестве внешнего средства должен быть обработан, как нечто самодовлеющее и тем самым стать гармонически разграниченной структурой. То обстоятельство, что чувственное привлекает особое внимание, привносит во всякое искусство к серьезному характеру содержания еще другую черту, благодаря которой эта серьезность вместе с тем отодвигается, поэт и слушатель от нее освобождаются и тем самым переходят в сферу, которая царит над ними своей бодрящей грацией. В живописи и скульптуре художнику для рисования и расцветки членов человеческого тела, скал, деревьев, облаков, цветов, дана форма в виде чего-то ограниченного в чувственном и пространственном отношениях, точно так же и в архитектуре потребности и цели, ради которых возводятся здания, определяют более или менее точную форму оград, стен, крыш и т. д. Подобные же твердые определения имеются в музыке, в себе и для себя необходимых основных законах гармонии. Что же касается поэзии, то в ней чувственное звучание слов в их сопоставлении, первоначально представляется несвязным, перед поэтом возникает задача упорядочить эту бессвязность чувственной законченностью и как бы пририсовать более твердый контур и дать звуковые рамки своим концепциям и их структуре, доставив тем самым чувственную красоту.

В музыкальной декламации ритм и мелодия должны воспринять в себя содержание и соответствовать ему, точно так же и стихосложение есть музыка, которая, хотя и отдаленно воспроизводит в себе смутное, но вместе с тем определенное направление течения представлений и их характер. С этой точки зрения и размер стиха доставляет общий тон и духовное дыхание целого стихо-

творения; и не безразлично, берутся ли для внешней формы ямбы, трохеи, стансы, алкеева строфа или другие.

Что касается дальнейшего разделения, то мы преимущественно должны осветить различие *двух* систем.

Первая система ритмического стихосложения, которое покоится на определенной долготе и краткости слогов слова и на их разнообразных сочетаниях и движениях во времени.

Вторая же система выделяет *звук* как в отношении отдельных букв, согласных или гласных, так и с точки зрения целых слогов и слов; их конфигурация отчасти определяется законом равномерной повторности одинаковых или аналогичных звуков, отчасти — согласно правилу симметрических чередований. Сюда относятся аллитерации, ассонансы и рифмы.

Обе системы тесно связаны с просодией языка, смотря по тому, опирается ли с самого начала просодия скорее на естественную долготу и краткость слогов или на смысловой акцент, выдвигаемый значимостью слогов.

Наконец, *в-третьих*, развитие ритма и само по себе оформленное звучание могут оказаться *связанными*, но поскольку сконцентрированно выделенное звуковое эхо рифмы сильнее всего звучит для слуха и тем самым оказывается преобладающим над чисто временным моментом длительности и развития, при таком сочетании ритмическая сторона должна отступить на задний план и меньше привлекать к себе внимания.

а) Ритмическое стихосложение

Что касается *ритмической* системы, не опирающейся на рифму, то следующие пункты представляются наиболее важными.

Во-первых, твердый темп слогов в простом различии *долготы* или *краткости*, равно их многообразное сочетание для определенных отношений и размеров стиха.

Во-вторых, ритмическая живость, которая определяется акцентом, цезурой и столкновением стихотворного ударения с словесным.

В-третьих, — момент *благозвучия*, который может возникнуть в пределах этого движения благодаря словесным звукам без того, чтобы стягиваться в рифмы.

а) Что касается ритма, для которого центр тяжести лежит не в изолированном, отмежеванном звучании, как таковом, а во временной длительности и движении, то его

аа) простейшей исходной точкой является *естественная* долгота и краткость слогов; элементы для установления их простых особенностей доставляются самими словесными звуками, произносимыми буквами, согласными и гласными.

Само собою разумеется, прежде всего *долгими* слогами являются двугласные звуки: ай, ой, аэ и т. д., потому что они сами по себе составляют конкретное, удвоенное звучание, — таково же мнение

и новейших школьных учителей; среди цветов этому соответствует зеленый цвет. Таковы же и гласные с длительным звучанием. Далее сюда присоединяется в виде третьего условия *положение*, имеющее особое значение уже в санскрите, равно в греческом и латинском языках. А именно, если между двумя гласными находится две или большее число согласных, то ясно, что эти последние образуют для произнесения более трудный переход; чтобы преодолеть согласные, орган речи нуждается для членораздельного произнесения в более длинном промежутке времени и вызывает замедление, которое, несмотря на краткость гласного, сообщает слогу, если не протяженность, то ритмическую долготу. Если я, например, скажу: *mentem nec secus*, то в *mentem* и в *nec* переход от одного гласного к другому не так прост и легкий, как в *secus*; новейшие языки не соблюдают этого последнего различия, но выдвигают другие критерии, поскольку они считаются с долгой и краткостью. Между тем благодаря этому слоги, употребляемые, как короткие, несмотря на положение, во всяком случае довольно часто кажутся трудно произносимыми, так как они препятствуют требованию ускорения ритма.

В отличие от указанных длиннот, образуемых двугласными, долгими гласными и расположением, *краткими* по природе оказываются слоги, образуемые краткими гласными, если между первым и вторым гласным не стоят два или несколько согласных.

ββ) Слова уже сами по себе составляют многообразие долгих и кратких слогов, отчасти, поскольку они многосложны, отчасти же потому, что хотя они и односложны, но связываются с другими словами — таким образом прежде всего возникает случайная смена разнородных слогов и слов, определенных твердой мерой. Урегулировать эту случайность является такой же обязанностью поэзии, как и задачей музыки было точно определить беспорядочную длительность отдельных тонов единством темпа. Поэтому поэзия в качестве закона выставляет особое сочетание долгих и кратких гласных, соответственно которым и следует располагать последовательность слогов с точки зрения темпа. Прежде всего тут полагаются различные *временные отношения*. Здесь самым простым отношением является взаимное равенство, таковы, например, дактиль и анапест, в которых опять-таки краткие слоги по определенным законам могут быть стянуты в долгие (спондеи). Затем, во-вторых, долгий слог может стоять рядом с кратким, так что возникает большое отличие длительности, хотя в простейшей форме, таковы ямб и трохей. Сочетание оказывается сложнее, когда между двумя долгими слогами вклинивается краткий слог или двум долгим слогами предшествует краткий, как у пятидольной стопы и бакхия.

γγ) Такого рода отдельные временные отношения опять-таки открыли бы доступ беспорядочной случайности, если бы они в своем пестром различии имели право произвольно следовать друг за другом. Ибо, с одной стороны, этим фактически нарушилось бы

все назначение закономерности в этих отношениях, а именно упорядоченная последовательность длинных и кратких слогов, с другой стороны — безусловно отсутствовала бы определенность начала, конца и середины, так что тем самым вновь проступающий произвол всецело сопротивлялся бы тому, что мы установили об отношении воспринимающего «я» к длительности звуков при рассмотрении музыкального темпа и такта. «Я» требует средоточия в себе, возвращения из постоянного течения во времени; оно воспринимает время только в форме определенных единиц времени, а определенное сочетание их в виде закономерной последовательности и законченности. Это и есть основание, почему, *в-третьих*, поэзия отдельные составные элементы времени сочетает друг с другом в *стихи*, которые в отношении качества и числа стоп, а также в отношении начала, продолжения и заключения подчиняются своим правилам. Так, например, ямбический триметр состоит из шести ямбических стоп, из них две в свою очередь образуют ямбическую диподию; гекзаметр состоит из шести дактилей, которые в определенных местах имеют возможность уплотниться в спондей и т. д. Таким стихам полагается неизменно вновь повторяться одинаковым или подобным образом, в конце концов с точки зрения этой последовательности отчасти возникает неопределенность в смысле четкого последнего завершения, отчасти монотонность, благодаря этому чувствуется недостаток внутренне многообразной структуры. Чтобы помочь этому дефекту, поэзия в конце концов пришла к созданию строф и их своеобразной структуры, в особенности для лирического выражения. Сюда относится, например, уже элегический размер греков; далее — алкеева и сафическая строфы, а также художественные произведения Пиндара и знаменитых драматических поэтов с их лирическими излияниями и прочими рассуждениями хоров.

С точки зрения меры времени музыка и поэзия удовлетворяют одинаковые потребности, и все же мы должны упомянуть об их отличии друг от друга. Всего больше эту разницу обнаруживает *такт*; в связи с этим много спорили, можно ли в сущности говоря, признать, что повторение отдельных отрезков времени в античном стихотворном метре соответствует такту. Вообще можно утверждать, что поэзия, превращая слово в простое средство сообщения, с точки зрения времени, потребного для сообщения, не должна была бы подчиняться абсолютно твердой мере в своем движении вперед в такой абстрактной форме, как это происходит в музыкальном такте. В музыке тон есть нечто звучащее, неудержимое, безоговорочно нуждающееся в определенности, которую привносит такт, для речи нет необходимости в этой определенности, ибо, с одной стороны, она имеет опору в самом представлении, с другой стороны, она вообще не погружается целиком во внешнюю сторону звуков и звучания, но как раз сохраняет внутреннее представление в виде своего существенного, художественного элемента. Поэтому

поэзия фактически непосредственно находит субстанциальное определение для меры, остановок, поступательного развития, задержек, промедлений и т. д. в представлениях и чувствах, ясно высказываемых словами, подобно тому, как музыка сама в речитативе начинает освобождаться от неподвижного равенства такта. Поэтому, если бы стихотворный размер захотел всецело подчиниться закономерности такта, то по крайней мере в этой сфере стерлось бы всякое различие между музыкой и поэзией и элемент времени сделался бы преобладающим настолько, что этого поэзия по самой своей природе не имела бы права допустить. Это выставляется как основание для постулата, что в поэзии, разумеется, царит *мера времени*, а не *такт*, но, что условная, более определенная сила в данном случае должна быть сохранена не смыслом и значением слов. Если мы с этой точки зрения ближе ознакомимся с особенностями размеров античных писателей, то, действительно, гекзаметр больше всего сродни тактообразному, строгому, поступательному ходу, как этого требовал, например, в особенности, старик Фосс, между тем в гекзаметре такому толкованию мешает усечение последнего ямба. Если Фоссу хочется, чтобы алкеева и сафическая строфа читались при помощи таких абстрактно единообразных отрезков времени, то это лишь капризный произвол, это значит — допускать насилие над стихами. Все это требование вообще может корениться в привычке считать, что наш немецкий ямб неизменно разрабатывается при одинаковом протекании слога и с той же мерой времени. Но уже старый ямбический триметр оказывается красивым в особенности потому, что он состоит не из шести равных по времени ямбических стоп, а наоборот, как раз на каждом первом месте диподии допускает спондеи, или, путем разделения дает место также дактилям и анапестам и, вместе с тем, устраняет равномерное повторение той же меры времени и тем самым подобие такта. Не приходится говорить о том, что еще более переменчивы лирические строфы, так что а priori следовало показать, что такт по себе необходим, ибо а posteriori этого не видно.

β) То, что по существу *оживляет* в ритмической мере времени, доставляется лишь *ударением* и *цезурой*, — они параллельны тому, с чем мы ознакомились в музыке, как с ритмом такта.

αα) А именно, и в поэзии каждое определенное временное отношение имеет свой особый акцент, другими словами, закономерно выделяются определенные места, которые затем притягивают другие и только в связи с этим закругляются в нечто целое. Этим тотчас открывается широкий простор для *многообразной* значимости слогов. Ибо, с одной стороны, вообще долгие слоги уже сравнительно с краткими представляются выдающимися, так что, если на них падает ударение, они кажутся вдвое более значительными, чтобы выделиться по сравнению с неакцентированной долготой. С другой стороны, может случиться, что более краткие слоги по-

лучают ударение, так что снова обнаруживается подобное отношение в обратном виде.

Но, как я уже упомянул раньше, начало и конец отдельных стоп не должны абстрактно совпадать с началом и концом отдельных слов; ибо, *во-первых*, то обстоятельство, что замкнутое в себе слово выходит за пределы стопы стиха, доставляет связь ритмов, которые иначе распались бы; и если даже, *во-вторых*, акцент стиха приходится на конечный слог такого выходящего за пределы слова, то благодаря этому происходит также заметный разрез времени, причем вообще конец слова принужден на чем-то задерживаться, так что уже эта остановка чувствуется благодаря преднамеренно связанному с ней акценту в виде клина в непрерывно текущее время. Такие цезуры неизбежны в каждом стихе, ибо, хотя определенный акцент сообщает отдельным стопам ближайшее в себе отличие и тем самым известное многообразие, все же этот способ оживления опять-таки отчасти оставался совершенно абстрактным и монотонным, отчасти обусловил бы распадение отдельных стоп без всякой связи; имеется в виду оживление в особенности в таких стихах, в которых те же стопы повторяются более равномерно, как, например, в нашем ямбе. Такой голой монотонности сопротивляется цезура и вносит связь в высшую жизнь, в это расслабленное течение, обусловленное его безразличной равномерностью; благодаря различию мест, где может вступить цезура, это течение становится многообразным, таким оно не может вернуться к лишенному всякой закономерности произволу вследствие упорядоченной определенности цезуры.

К акценту стиха и цезуры присоединяется, наконец, еще *третий* акцент; он имеется у слов помимо всего, сам по себе, вне их метрического употребления, благодаря этому слова обуславливают большое многообразие способов и степеней выделения и снижения отдельных слогов. Ведь с одной стороны этот акцент на слове может оказаться связанным с акцентом стиха и цезурой и в такой связи усилить оба акцента, с другой стороны — он может приходиться на слоге и независимо от них; эти слоги могут не пользоваться преимуществами другого выделения и, поскольку они все же требуют акцентирования в связи с их своеобразной значимостью как словесных слогов, они могут вызвать столкновение со стихотворным ритмом, который доставляет целому новую, своеобразную живость.

Со всех упомянутых точек зрения в настоящее время нашему уху очень трудно услышать красоту ритма, так как в наших языках элементы, которые должны совместиться для такого рода метрического эффекта, отчасти отпадают в том отчетливом и твердом виде, как они имелись у древних народов, для удовлетворения же иных потребностей искусства выдвигают на свое место другие средства.

ββ) Кроме того, *во-вторых*, над всей значимостью слогов и слов в пределах их метрического положения всплывает значимость

того, какую цену они представляют с точки зрения *поэтического представления*. Благодаря этому имманентному им смыслу они опять-таки условно выделяются или должны отступить, как наполненные меньшим смыслом; этим впервые сообщается стиху крайняя духовная заостренность. Но, в сущности, поэзия здесь не должна идти так далеко, чтобы открыто противостоять в этом отношении ритмической урегулированности стихотворного размера.

γγ) Всему характеру стихотворного размера соответствует также *определенное содержание*, в особенности в отношении движения ритма; прежде всего особого рода движение наших чувств. Так, например, гекзаметр, с его спокойно колеблющимся течением, пригоден для равномерного потока эпического рассказа; в сочетании же с пентаметром и его симметрически твердыми цезурами гекзаметр становится строфообразным, а своей простой размеренностью соответствует элегическому настроению. Ямб, со своей стороны, быстро движется вперед и особенно подходит для драматического диалога; анапест обозначает соответствующую такту бодрую торжественную поспешность, подобные характерные черты обнаруживаются и у других стихотворных размеров.

γ) *В-третьих*, и эта первая сфера ритмического стихосложения не останавливается на простой фигурации в оживлении мер времени, но доходит опять-таки до действительного *звучания* слогов и слов. Однако в отношении этого звучания древние языки, в которых ритм в указанном отношении удерживается, как основной элемент, обнаруживают существенное различие по сравнению с новейшими языками, по преимуществу склоняющимися к ритмам.

αα) Например, в греческом и латинском языках коренной слог образует целое богатство различно звучащих слогов благодаря формам флексий склонения и спряжения; эти слоги имеют самостоятельное значение, но лишь в виде модификации коренного слога, так что коренной слог, правда, получает значение как субстанциальное основное *осмысление* этих разнообразных звуков, но в отношении их *звучания* не выступает в качестве преимущественного или единственного владыки. Например, мы слышим: «*amave-runt*», — тут к корню присоединяются три слога, и ударение переходит благодаря числу и продолжительности этих слогов, если даже среди них нет естественных долгот; оно тотчас материально отделяется от коренного слога — в связи с этим основное *значение* и *акцент*, составляющий ударение, разъединяются. Итак, здесь ухо может подслушать, как звучат разные слоги и следовать за движением, поскольку ударение ставится не на *основной* слог, а на какой-нибудь другой, выражающий лишь *побочное* определение; при этом ухо совершенно свободно может слышать *естественную* просодию и этим побуждается формировать ритмически эти естественные долгие и короткие слоги.

ββ) Совсем иначе обстоит дело, например, с современным немецким языком. Что в греческом и латинском языках выражается посредством префиксов и суффиксов только что приведенным способом, то в новых языках, особенно, что касается глаголов, отделяется от коренного слога; таким образом, формы флексии, раскрывающиеся в своих многочисленных побочных значениях, сводившиеся к одному слову, дробятся и разъединяются в виде отдельных слов. Сюда, например, относится неизменное постоянное употребление многих вспомогательных слов, самостоятельное обозначение желательного наклонения посредством некоторых глаголов и т. д., отделение местоимений и т. п. Тем самым, с одной стороны, слово остается в себе сосредоточенным, как простая целостность — в ранее приведенном случае оно раскрывалось в разнообразных звучаниях множества слогов, среди этого многообразия ликвидировалось ударение корня, основного значения; здесь же слово не представляется последовательностью звуков, которые, словно будучи простыми модификациями, уже не настолько занимают своим *значением*, как таковым, чтобы ухо не могло воспринимать их свободное *звучание* и его движение во времени. С другой стороны, благодаря этой собранности основное значение приобретает такой вес, что оно всю энергию акцента безусловно привлекает к себе, а раз ударение связано с основным значением, то это совпадение не позволяет прочим естественно долгим и коротким слогам проявить себя, но их заглушает. Корни большей части слов в общем несомненно кратки, сжаты, односложны или двусложны. Если теперь, как это в полной мере свойственно нашему современному родному языку, корни требуют ударения почти исключительно для себя, то это безусловно преобладающее ударение выделяет смысл, *значение*, а не определение, в котором материал, звучание было бы свободным и доставляло бы связь долготы, краткости и акцентирования слогов, независимую от выражаемого словами содержания представлений. Поэтому здесь больше нет места ритмической фигурации движения во времени, освободившейся от основного слова и его значения, и остается только общее слуховое восприятие, всецело подчиненное полноценному ударяемому основному слогу — этим такое восприятие отличается от указанного выше вслушивания в богатство звука и деления таких долгих и кратких слогов. Кроме того, как мы видели, модифицированное разветвление корня доставляет самостоятельные, отдельные слова; они, таким образом, приобретают значимость, как таковые, и, получив собственное значение, также доставляют слуху то же совмещение смысла и акцента, которое мы пронаблюдали на основном слове, вокруг которого они и образуются. Это нас вынуждает оставаться как бы прикованными к смыслу каждого слова и заниматься не долготой и краткостью слогов, движением их во времени и чувственным ударением, а вслушиваться лишь в ударение, вызываемое основным смыслом.

γγ) В таких языках ритмический элемент редко применяется или у души остается мало простора, чтобы отдаться ритмам, ибо смысл и значение слов, эта более идеальная связь, берет верх над временем и звучанием слогов, равномерно изливающихся благодаря движению времени; тем самым подавляется сила ритмически более самостоятельного оформления.

В этом отношении принцип ритмического стихосложения мы можем сравнить с *пластикой*. Ведь духовный смысл здесь еще не приобретает самостоятельного значения и не он определяет долготу и ударение, но смысл слов всецело сливается с чувственной стороной естественной деятельности во времени и со звучанием, чтобы предоставить все права этому внешнему элементу в его ясной непринужденности интересоваться только идеальной формой и движением этого элемента.

Но, предположим, мы отказываемся от этого принципа однако все же, как этого требует искусство, в чувственное начало должно быть привнесено нечто в противовес простому одухотворению; тогда, чтобы привлечь слух, при разрушении этого первоначального пластического момента естественно долгих и коротких слогов и неразрывного с ритмом звучания, по себе не выделяемого, нельзя привлечь никакого иного материала, как выразительно и изолированно взятого, фигурного звучания словесных звуков.

Это приводит нас ко второй системе стихосложения — к рифме.

б) Рифма

Внешне можно стремиться объяснить потребность новой обработки языка с ее чувственной стороны из порчи древних языков в связи с приходом новых народностей; но этот переход объясняется самой природой вещей. Ближайшее, что поэзия производит в своей внешней части в соответствии с внутренней, — это независимую от значения слогов долготу и краткость; для их сопоставлений, цезур и т. д. искусство вырабатывает законы, которые, правда, в общем должны соответствовать характеру содержания, всякий раз подлежащему раскрытию, но конкретно и в частности не определяют долготы и краткости, ни ударения с точки зрения лишь духовного смысла и только отвлеченно подчиняют эту сторону смыслу. Но чем интереснее и духовнее становится представление, тем больше оно отмежевывается от этого природного момента, который представление не может больше идеализировать пластическим способом: оно так сосредоточивается в себе, что оно отчасти вообще увлекает эту как бы телесную сторону языка, отчасти в оставшемся выделяет только то, во что духовный *смысл* вкладывается для того, чтобы быть сообщенным, предоставляя всему остальному незначительную роль аккомпанемента. Между тем романтическое искусство с точки зрения своего восприятия и изображения совершает такой же переход в сосредоточенную в себе собранность

духовного и для этой субъективной стороны подыскивает в звуке наиболее подходящий материал, таким образом углубляется и *романтическая поэзия*, так как вообще она усиливает душевный тон чувства, отдается игре с самими по себе сделавшимися самостоятельными звуками букв, слогов и слов и находит самоудовлетворение в этих звуковых впечатлениях; она научается отличать эти звуки, связывать их, поглощать их взаимно, отчасти с интимной проникновенностью, отчасти с архитектурически отчетливым музыкальным остроумием. В этом отношении рифма не случайно стала применяться только в романтической поэзии — она была для нее необходима. Потребность души воспринимать себя выдвигается на первый план и удовлетворяется в созвучии рифм, которое отвлекает внимание от твердо упорядоченного размера слогов и возвращает нас к себе путем повторения одинаковых звуков. Таким образом, стихосложение приближается к музыке как таковой, т. е. к звукам внутреннего мира и как бы освобождается от материальной стороны языка — от естественной меры долготы и краткости слогов.

В отношении более определенных пунктов, которые имеют значение для этого круга вопросов, я предполагаю присоединить вкратце несколько общих замечаний только относительно следующего:

во-первых, о происхождении рифмы;

во-вторых, о ближайшем отличии этой сферы от ритмического стихосложения;

в-третьих, о видах, на которые распалась рифма.

а) Мы уже видели, что рифма свойственна форме романтической поэзии — она требует такого более сильного произнесения, само по себе оформленного звучания, поскольку здесь внутренняя субъективность стремится воспринять себя самое в материальной стороне звука. Когда обнаруживается эта потребность романтического искусства, то, с одной стороны, она может с самого начала столкнуться с таким языком, как я его выше охарактеризовал с точки зрения необходимости рифмы, с другой стороны, она может использовать старый сложившийся язык, например, латинский, иной структуры, требующий ритмического стихосложения, но в духе нового принципа или же она преобразовывает язык в новый так, чтобы ритмическая его сторона отпала, основу составила бы рифма, как это, например, происходит в итальянском и французском языках.

аа) В этом отношении рифма очень рано оказалась насильственно вовлеченной в латинское стихосложение еще благодаря христианству, хотя это стихосложение опиралось на другие принципы. Но эти принципы были переняты латинским стихосложением скорее с греческого; не обнаруживая своего непосредственного возникновения из данного источника, эти принципы, наоборот, выявляют тенденцию, приближающуюся к романтическим чертам

в отношении модификации, которую они претерпевают. А именно, римское стихосложение, с одной стороны, обнаружило свою основу в более ранней эпохе, не в виде естественной долготы и краткости, но оно стало измерять значение слогов по ударению, так что лишь благодаря более точному знанию и подражанию греческой поэзии был воспринят принцип просодии, который потом взяли за образец; с другой стороны, у римлян подвижная бодрая чувственная стихия греческих стихотворных размеров стала более косной; в особенности в связи с резкими вклиниваниями цезуры как в гекзаметре, так и стихотворном размере алкеевой и сафической строфы, она превратилась в более резко выраженную структуру и более строгую размеренность. Кроме того, даже в эпоху расцвета римской литературы у наиболее образованных поэтов встречается достаточное количество рифм. Так, например, у Горация в его «*Ars poetica*» (стих 99 и 100) мы читаем:

Non satis est, pulchra esse poemata: dulcia sunt,
Et quocunque volent, animum auditoris agunt¹.

Если даже это произошло совершенно непреднамеренно у поэта, все же можно счесть за удивительное совпадение, что как раз рифма встречается в том месте, где Гораций говорит о «сладких поэмах». Еще чаще, далее, подобные рифмы встречаются у Овидия. Если, как было сказано, это случайно, все же рифмы не резали ухо образованного римлянина, так что они имели право пробраться хотя бы в единичных случаях и в виде исключения. Но у этой игры звуков не хватает более глубокого значения романтической рифмы, которая выделяет не звук как таковой, а внутреннюю, смысловую его сторону. Именно это составляет характерную особенность весьма древней индусской рифмы по сравнению с современной.

После вторжения варварских племен прежняя ритмическая система стихосложения перешла в систему рифм, это в отношении античных языков сопровождалось порчей ударений, а благодаря христианству выделился субъективный момент чувства. Так, в гимнах св. Амвросия просодия следует акценту произношения, обнаруживая рифму; первое произведение блаженного Августина против донатистов также представляет собою рифмованную песнь, равно и так называемые леонинские стихи с их выразительно рифмующимися гекзаметрами и пентаметрами следует четко отличать от указанных выше отдельных рифм. Эти и подобные явления показывают, что рифма начинает выделяться в самой ритмической системе.

ββ) Правда, с другой стороны, источник нового принципа для стихосложения искали у *аравов*, но, *во-первых*, их крупные поэты

¹ «Мало стихам одной красоты, пусть сладостны будут,
Душу людскую послушно любым увлекая волнением». (Пер. *Казанского*.)

сложилась позднее появления рифмы в западном христианстве, что же касается круга домагометанского искусства, то в смысле воздействия он не имеет точек соприкосновения с Западом; во-вторых, и арабская поэзия с самого начала созвучна с романтическим принципом, в котором западные рыцари эпохи крестовых походов довольно скоро вскрыли то же настроение; таким образом, при внешне независимом сродстве духовной почвы, на которой вырастает как поэзия магометанского Востока, так и христианского Запада, можно себе представить также независимым начало возникновения нового приема стихосложения.

γγ) *Третий* элемент составляют *германские* языки в том виде, в каком мы их находим у скандинавов при их самом раннем возникновении; в этом элементе опять-таки можно обнаружить возникновение рифмы и того, что связано со сферой рифмы вне воздействия со стороны античных языков и арабского. Примером могут послужить, например, песни древней Эдды — хотя они собраны и систематизированы позднее, нет сомнений в их раннем возникновении. Правда, здесь выработалось не достигшее своей полноты созвучие рифм в собственном смысле, как мы в этом еще убедимся, но все же существенным образом выделились отдельные звуки языка и закономерный порядок в определенной повторности этих звуков.

β) *Во-вторых*, существеннее, чем происхождение, характер *отличия* новой системы от старой. Я уже касался главного вопроса, который здесь надо иметь в виду, остается только подробнее его разобрать.

Ритмическое стихосложение раскрылось во всей своей красоте и богатстве в греческой поэзии, поэтому отсюда мы прежде всего можем извлечь признаки всей этой сферы. Вкратце они сводятся к следующему.

Во-первых, ее материалом является не звучание букв, слогов или слов как таковых, а звучание слога в его *длительной продолжительности*, так что таким образом внимание не должно обращаться преимущественно ни на отдельные слоги или буквы, ни на простое качественное сходство или одинаковость их звучания. Наоборот, звучание еще остается в неразрывном единстве с твердой мерой времени его определенной длительности, и поскольку развивается и то, и другое, ухо равномерно вслушивается в значимость каждого отдельного слога и в закономерность ритмического развития всех слогов. *Во-вторых*, благодаря более резким вторжениям и остановкам мера длины и краткости, равно ритмического повышения и понижения и многообразной оживленности опирается на *естественную* стихию языка, без того, чтобы руководствоваться тем ударением, которым определяется энергия *духовного* словесного смысла известного слога или слова. В своем сопоставлении стоп, в своем стихотворном ударении, в соответствующих цезурах и т. д. стихосложение оказывается в этом отношении

столь же независимым, как самый язык; ведь и вне поэзии язык также заимствует акцентирование из естественной долготы и краткости и их последовательности, а не из значимости коренного слога. В связи с этим, *в-третьих*, вместо живительного выделения определенных слогов с одной стороны имеется стихотворное ударение и ритм, с другой стороны — остальное акцентирование; и то, и другое сплетается в двойное многообразие целого без того, чтобы одно стесняло или подавляло другое; равным образом они доставляют и поэтическому представлению право способом расстановки и последовательности слов не лишать надлежащей энергии слова, которые по своему духовному смыслу имеют для представления большее значение, чем другие.

αα) Ближайшее, что стихосложение, опирающееся на рифму, изменяет в этой системе, заключается в бесспорной значимости *естественного количества*. Поэтому, если вообще необходимо сохранить меру времени, то она должна найти основание для количественной задержки или движения вперед в другой сфере, поскольку она не хочет опираться больше на естественную долготу или краткость. Как мы видели, такой сферой может быть лишь духовный элемент, смысл слогов и слов. *Значимость* составляет в качестве последней инстанции количественную меру слога, если она вообще считается за нечто существенное, — таким образом критерий из внешнего бытия и его естественного состава переключивается во внутреннюю сферу.

ββ) С этим связан дальнейший вывод, выступающий как нечто еще более значительное. В самом деле, как мною было уже указано выше, это средоточие энергии на значительном коренном слоге поглощает независимое развитие многообразных форм флексий — ритмической системе еще нет нужды отодвигать в противоположность корню эти флексии, ведь ритмическая система не извлекает из духовного смысла ни меры длины и краткости, ни ударения, которое ставится для выделения. Если же отпадает такое развитие, отпадает его естественное включение в стихотворные стопы согласно определенному количеству слогов, то тем самым неизбежно ликвидируется и вся система, опирающаяся на меру времени и ее правила. Таковы итальянские стихи; у них совсем нет ни размера, ни ритма в античном смысле, так что все сводится лишь к определенному числу слогов.

γγ) В качестве единственно возможного возмещения этого урона выступает *рифма*. А именно, с одной стороны, это больше не длительная продолжительность, завершающаяся оформлением, через которую звучание слогов изливается сплошь в равномерной и естественной значимости; между тем, с другой стороны, коренными слогами овладевает духовный смысл и, не развивая их далее органически, сосредоточивается в завершенном единстве — при таких условиях последним чувственным материалом остается лишь звучание слогов; этот материал не

нуждается ни в мере времени, ни в акцентировании коренных слогов.

Но это звучание, чтобы иметь возможность вызвать к себе внимание, должно, *во-первых*, быть гораздо сильнее, чем смена различных звуков, как мы ее находим в античных стихотворных размерах; звучание это должно выступить со значительным перевесом силы по сравнению с звучанием слогов в других формах разговора; это звучание теперь не только должно заменить расчлененную меру времени, но к нему предъявляется требование выделить чувственный элемент, считаясь с особенностями такого господства акцентирующего и над всем возвышающегося смысла. Пусть представление доходит до проникновенности и глубины духа, к такой проникновенности чувственная сторона будет равнодушна; таким образом звучание должно в более материальной форме вычлениваться из этой проникновенности, должно быть грубее, чтобы вообще обратить на себя внимание. Поэтому рифма — тяжеловесный звук в противоположность нежным движениям ритмического благозвучия; такой звук вовсе не нуждается в столь развитом слухе, какой необходим для греческого стихосложения.

Во-вторых, рифма, правда, не отделяется здесь от духовной значимости коренных слогов как таковых и от представлений, взятых, как нечто общее, но вместе с тем рифма доставляет поддержку чувственному звуку, чтобы он стал в известной степени самостоятельно значимым. Эту цель можно достигнуть лишь в том случае, если звучание определенных слов само по себе будет ограничено от звучания других слов; только в такой *изоляции* звучание приобретает независимое существование, чтобы сильными вещественными ударами восстановить права чувственного. Поэтому в противоположность непрерывному ритмическому благозвучию рифма есть отдельное, выделенное, исключительное звучание.

В-третьих, мы видели, что раскрыться и удовлетвориться такими звуками должна была субъективная проникновенность в ее идеальной сосредоточенности. Но, если рассмотренные выше средства стихосложения и их богатые многообразия отпадают, то остается лишь более формальный принцип повторения одинаковых или похожих звуков — так обстоит дело с точки зрения *чувственной* для этого восприятия; с этим повторением одинаковых звуков может со стороны духа соединиться выделение и связь родственных значений в звучании рифмы слов, с ними связанных. Размер ритмического стихосложения раскрылся в виде многообразно расчлененной системы отличия долгих и кратких слогов; между тем рифма, с одной стороны, правда, представляет нечто более материальное, но, с другой стороны, она сама абстрактнее в этом материальном элементе; рифма есть простое воспоминание духа и слуха о возвращении одинаковых родственных звуков и значений, возвращении, в котором субъект является самосознающим —

в нем он познает себя и удовлетворяется в качестве полагающей и воспринимающей деятельности.

γ) Наконец, что касается особых *способов*, к которым сводится эта новая система преимущественно романтической поэзии, то я лишь вкратце коснусь наиболее важных особенностей, аллитерации, ассонанса и рифмы в собственном смысле слова.

Во-первых, аллитерация получила свое распространение главным образом в старинной скандинавской поэзии, где она составляет основу; между тем как ассонанс и заключительная рифма встречаются лишь в отдельных стихотворных жанрах, хотя и они играют немаловажную роль. Принцип корневой рифмы, буквенной рифмы есть самая несовершенная рифма, ведь она не требует возвращения целых слогов, а стремится к повторению той же буквы, именно, начальной. Таким образом, при слабости этого созвучия необходимо, чтобы с этою целью употреблялись лишь такие слова, которые уже сами по себе имели бы ударение на начальном слоге для выделения, с другой стороны, эти слова не должны далеко отстоять друг от друга, чтобы совпадение их начала было существенно заметным для слуха. В остальном аллитерирующая буква может быть как двойным, так и простым согласным звуком; это может быть также и гласный звук, однако главная роль принадлежит согласным в соответствии с природой языка, где господствует аллитерация. Вот какими условиями определялось основное правило для исландской поэзии («Стихосложение исландцев» Раска, немецкий перевод Монике, Берлин 1830, стр. 14—17): все коренные рифмы требуют *ударяемых* слогов, при этом в тех же строках начальные буквы не должны встречаться у других существительных с ударением на первом слоге; кроме того, из трех слов, начальная буква которых образует рифму, два слова должны находиться в первой строке, третье слово, составляющее руководящий стержень, должно находиться в начале второй строчки. Кроме того, для коренных рифм при выделении созвучия простых начальных букв преимущественно используются более значительные слова по их смыслу; таким образом, и здесь имеется известная связь между тем, как звучат слова, и их смыслом. Впрочем, подробности мне приходится опустить.

ββ) Во-вторых, *ассонанс* относится не к начальной букве, а приближается к рифме, поскольку он представляет собою одинаково звучащее повторение тех же букв в середине или в конце различных слов. Эти созвучные слова не составляют обязательно стиха, но могут также встречаться и в других местах; чаще же всего взаимно созвучными оказываются конечные слоги строк, поскольку буквы одинаковы, этим ассонанс отличается от аллитерации, у которой основной корень находится в начале стиха. Это ассонирование в своем наиболее богатом развитии обнаруживается у романских народов, преимущественно у испанцев — их полнозвучный язык представляется особенно подходящим для повторения

одинаковых гласных звуков. Правда, в общем ассонанс ограничивается гласными; при всем том он может заставить звучать как одинаковые гласные, так и одинаковые согласные звуки, порой даже согласные, связанные с гласным звуком.

γγ) Что, таким образом, аллитерация и ассонанс имеют право выставить в неполном виде, в наиболее зрелом виде осуществляется в конце концов *рифмой*. Ибо у нее, как известно, за исключением начальных букв, обнаруживается полное совпадение звука целых корней; эти корни в связи с таким совпадением вовлекаются в выразительную связь своего звучания. Число слогов здесь не играет роли; могут и должны рифмовать, как односложные, так и двусложные и многосложные слова; в связи с этим, с одной стороны, возникает мужская рифма, завершающаяся ударным слогом, с другой — женская, переходящая к двум слогам, а также, наконец, так называемая скользящая рифма, охватывающая три и большее число слогов. Первая рифма — наиболее в духе северных языков, вторая — южных — таковы итальянский и испанский языки; немецкий и французский языки занимают приблизительно середину; рифму более, чем трехсложную, можно в большем количестве найти лишь в очень немногих языках.

Свое место рифма получает в конце строк, где рифмующее слово в смысле звука привлекает к себе внимание, хотя и нет нужды, чтобы оно всякий раз сосредоточивало в себе духовную энергию значения; рифмующее слово либо заставляет следовать друг за другом отдельные стихи по закону совершенно абстрактного одинакового возвращения той же рифмы, либо соединяет, разделяет и сочетает, составляя многообразные связи, то более тесные, то более отдаленные, посредством более искусственной формы равномерной смены или многообразных симметрических сплетений различных рифм. Тогда, находясь в такой связи, отдельные рифмы словно как бы непосредственно находят себя, или чуждаются друг друга и все же ищут себя, так что таким образом они порой без всяких осложнений удовлетворяют выжидательно вслушивающееся ухо, порой поддерживают его так, что не сразу появляются, обманывают, заставляют напрягаться, все снова вызывая удовлетворение равномерной упорядоченностью и неизменной повторностью.

Среди особых жанров поэзии преимущественно *лирическая* поэзия охотнее всего пользуется рифмой в связи со своей задушевностью и субъективным способом выражения; тем самым она самые слова превращает в музыку чувства и мелодической симметрии, не темпа и ритмического движения, а звука, откуда прежде всего вторит самой себе задушевность. Поэтому и этот вид поэзии стремится использовать рифму с более простым или сложным членением *строф*, которые в отдельности замыкаются само по себе в завершенное целое; так например, сонеты, канцоны, мадригалы и триолеты представляют собою порою богатую, порою блестящую

игру тонов и звуков. Наоборот, *эпическая* поэзия, поскольку она меньше смешивает свой стиль с лирическими элементами, скорее придерживается равномерного развития в своих сплетениях, не замыкаясь в строфы; наглядный тому пример — терцины Данте в его «Божественной комедии» в отличие от его лирических канцон и сонетов. Но я не хочу здесь больше пускаться в подробности.

с) Если мы, таким образом, отмежевали ритмическое стихосложение от рифмы и *противопоставили* друг другу обе системы, то, *в-третьих*, спрашивается, не мыслимо ли и не происходит ли действительно *объединение* обеих систем. В этом отношении имеют главным образом значение некоторые новые языки. А именно, у них нельзя отрицать ни возобновления ритмической системы, ни в известном отношении связи ее с рифмой. Остановимся хотя бы на нашем родном языке — достаточно в первую голову упомянуть о том же Клопштоке, — он не особенно хотел считаться с рифмой и с большой серьезностью и непокладемой энергией отдавался подражанию античным авторам в эпической, а также в лирической поэзии. Фосс и другие последовали за ним и искали все более твердых законов для такой ритмической обработки нашего языка. Однако Гёте не пришлось по душе эти античные размеры, и он не без основания спрашивал: «К лицу ли нам эти длинные складки, приличные древним?»

а) В этом отношении я снова хочу дополнить то, что я уже выше сказал об отличии античных и новейших языков. Ритмическое стихосложение опирается на *естественную* долготу и краткость слогов и с самого начала имеет здесь твердое мерило, которое не может быть ни определено, ни изменено, ни пополнено духовной энергией. У новейших же языков нет такого естественного мерила — в них только *словесное ударение* может придать долготу смыслу определенного слога в противоположность другим слогам, не имеющим подобной значимости. Этот принцип акцентирования не возмещает слышимым образом естественной долготы и краткости, ибо он оставляет в неустойчивом виде долготу и краткость. Ведь более энергичная значимость слова может также снизить, сделав его кратким, другое слово, имеющее само по себе словесное ударение, так что указанный масштаб вообще становится условным. Например, слова «Du liebst» могут составить спондей, ямб или трохей в зависимости от различия ударения, которое по смыслу должно быть уделено обоим словам, первому слову или второму. Правда, и в нашем языке делалась попытка вернуться к *естественному* количеству слогов и установить для него правила, но такие определения нельзя провести при том преобладании, которое утвердилось за духовным смыслом и его выделяющим ударением. И фактически это соответствует природе вещей. Ведь если естественная мера является основой, значит язык еще не одухотворился настолько, насколько это нужно для наших дней. Если же язык в своем развитии достиг такого преобладания духовного значения

над чувственным материалом, то основу определения следует извлекать для силы слога не из чувственной количественности, не из той сферы, для которой слова являются средствами обозначения. Давать временному моменту языка устанавливаться самостоятельно, давать ему самостоятельно формироваться — значит идти вразрез со свободой восприятия духа.

β) Это не значит, что мы должны были изгнать из нашего языка ритмическую обработку размера слогов, не опирающуюся на рифму, но существенно указать на то, что, считаясь с природой современного развития языка, нельзя стремиться к пластической стороне стихотворного размера методом, свойственным античным народам. Поэтому в виде компенсации должен присоединиться и раскрыться другой элемент, в себе и для себя более духовной природы, нежели твердое, естественное количество слогов. Этот элемент заключается в акценте стиха, подобно цезуре, которая теперь вместо того, чтобы развиваться независимо от словесного ударения, должна с ним совпадать и в связи с этим выделяться более значительным, хотя и более абстрактным образом — ведь многообразие того троякого акцентирования, которое мы вскрыли в античной ритмике, неизбежно ликвидируется благодаря этому совпадению. По этой же причине можно подражать только более резким в слуховом отношении античным ритмам, чтобы это было эффективно, что же касается более тонких особенностей и более многообразных связей, то для них нет твердой количественной базы, для них как бы более тяжеловесное акцентирование, выступающее в виде чего-то определяющего в этом отношении, не включает в себе компенсирующих средств.

γ) Наконец, что касается реальной *связи* ритма и рифмы, то ее следует допустить в новейшее стихосложение, хотя в еще более ограниченной степени, чем вовлечение античного стихотворного размера.

αα) В самом деле, преобладающее различие долгих и кратких слогов благодаря словесному ударению не есть повсюду достаточный *материальный* принцип и не повсюду заполняет слух с чувственной стороны в той мере, чтобы при преобладании духовной стороны поэзии было бы необходимо в качестве компенсации привлекать звуки и оттенки слогов и слов.

ββ) Вместе с тем в отношении стихотворного размера, звуку рифмы и его силе должна быть противопоставлена в виде *противовеса*, такая же сила. Но поскольку это не есть количественное естественное отличительное свойство слогов и их *многообразия*, которое должно было бы раскрыться и могло бы быть преобладающим, что касается этого временного соотношения, то мы можем прийти лишь к *одинаковому* повторению той же меры времени; благодаря этому здесь *такт* начинает проявляться в гораздо более сильной степени, чем это допустимо в ритмической системе. Таковы, например, наши немецкие рифмованные ямбы и

трохеи, которые мы обычно при произнесении скандируем более тактообразно, чем нерифмованные античные ямбы, хотя задержки при цезурах, выделение отдельных, ударяемых преимущественно в соответствии со смыслом слов, остановка на них могут вызвать противодействие абстрактному равенству и тем самым животворящее многообразие. Но вообще держание такта в поэзии никогда не может проводиться с такой строгостью, как это в большинстве случаев требуется в музыке.

γγ) В общем рифме приходится быть связанной лишь с такими стихотворными размерами, которые сами по себе недостаточно сильно обнаруживают чувственный элемент в ритмически обработанных новейших языках благодаря своей простой смене долготы и краткости и неизменному повторению однородных стихотворных стоп; поэтому применение рифмы в более богатых размерах стиха, заимствованных у античных авторов, как например в алкеевой или сафической строфе, — достаточно привести один этот пример — было бы не только излишним, но может показаться неразрешимым противоречием. Ведь обе системы опираются на противоположные принципы, и попытка связать их указанным способом могла бы их только соединить в самой этой *противопоставленности*, а это бы обнаружило только неустранимое, а поэтому несостоятельное противоречие. В этом отношении употребление рифм можно допустить только там, где принцип античного стихосложения должен оказаться значимым лишь в виде более отдаленного отклика и в соответствии с существенными преобразованиями, вытекающими из системы рифмы.

Таковы существенные пункты, которые в общем можно установить относительно поэтического выражения в отличие от прозы.

III

ВИДОВЫЕ ОТЛИЧИЯ ПОЭЗИИ

1) Два основных момента, согласно которым мы до сих пор рассматривали поэзию, были, с одной стороны, *поэтическое вообще*, в отношении наглядности, структуры художественного произведения и поэтической субъективной деятельности; с другой стороны — поэтическое *выражение* как в отношении представлений, долженствующих облечься в слова, так и в смысле самого *словесного* выражения и *стихосложения*.

Что мы в этом отношении прежде всего должны были выдвинуть, — это то, что поэзия в качестве своего содержания должна усвоить духовную сторону, а не останавливаться на художественной ее проработке для чувственного созерцания, как действуют другие изобразительные искусства; не может поэзия также в качестве своей формы брать простую проникновенность, которая

звучит только для чувства, не может она также брать мысли и отношения рефлектирующего мышления, но должна держаться середины между крайностями непосредственно чувственной наглядности и субъективности чувства или мышления. Итак, этот средний элемент представления относится к обоим принципам. От мышления он заимствует сторону духовной *всеобщности*, схватывающей непосредственно чувственную единичность в более простой определенности; от изобразительного искусства представлению остается пространственная, равнодушная внеположность. Со своей стороны представление существенно отличается от мышления тем, что оно допускает, чтобы отдельные представления стояли рядом без всякой связи, между тем как мышление требует и вносит взаимную зависимость определений, взаимную связь, последовательность суждений, выводов и т. д., представление действует способом чувственного созерцания, откуда оно и исходит. Поэтому, если *поэтическое* представление в своих художественных произведениях делает неизбежным внутреннее единство всего особого, все же единение может остаться скрытым благодаря бессвязности, от которой элемент представления вообще не может избавиться и тем самым сделать поэзию способной к изображению содержания в органически живой образности отдельных сторон и частей с мнимой самостоятельностью. При этом у поэзии остается возможность то вовлечь избранное содержание больше в сферу мысли, то во внешнюю область явления и поэтому не исключать из себя ни возвышеннейшей спекулятивной мысли философии, ни внешнего природного бытия, если только мысли не излагаются в виде рассуждения или научной дедукции, или же внешнее бытие проходит мимо нас в своей лишенной смысла наличности, причем и поэзия должна нам доставить законченный мир — его субстанциальная сущность изобильнее всего раскрывается сообразно искусству в своей внешней реальности человеческих поступков, событий и эмоциональных излияний.

2) Но это выражение, как мы видели, чувственно воплощается не в дереве, камне и краске, а только в языке, — его стихотворная форма, ударение и т. д. становятся как бы жестами речи, при помощи которых духовное содержание получает внешнее существование. Если мы теперь спросим, где нам искать, так сказать, *материальное существование* этого способа выражения, то речь не является чем-то независимым от художественного субъекта, подобно произведению изобразительного искусства как таковому, но сам *живой человек*, говорящий индивид есть единственный носитель чувственной наличности и действительности поэтического произведения. Поэтические произведения должны произноситься, должны петься, декламироваться, воспроизводиться самими живыми субъектами подобно музыкальным произведениям. Правда, мы привыкли читать эпические и лирические стихи, только драматические произведения мы обычно слушаем и созерцаем в со-

провождении жестов, но по своему понятию поэзия есть нечто по существу *звуковое*, и это звучание не должно отсутствовать, если поэзии надлежит выступить *вполне* в виде искусства — тем более не может отсутствовать в связи с тем, что эта единственная сторона, благодаря которой поэзия входит в реальную связь с внешним существованием. Правда, печатные или писанные буквы внешне еще налицо, но это лишь безразличные знаки для звуков и слов. Если мы и раньше также рассматривали слова, как простые средства для обозначения представлений, то поэзия, во всяком случае, формирует элемент времени и звучание этих знаков, тем возвышая его до материала, пронизанного духовной оживотворенностью того, чему они служат знаками, между тем книгопечатание и эту оживотворенность облекает в сам по себе совершенно безразличный знак для глаза, больше не связанный с духовным содержанием, предоставляя нашей привычке превращение видимого в элемент временной длительности и звучания, не доставляя нам в действительности звучащего слова и его временного бытия. Поэтому, если мы удовлетворяемся простым чтением, то отчасти это происходит по причине беглости, с которой мы представляем себе прочитанное в виде чего-то произнесенного, отчасти на том основании, что поэзия единственное искусство среди других, уже в стихии духа представляет нечто законченное по своим существенным признакам, ни при помощи чувственного созерцания, ни при помощи слуха не доводя до сознания самую суть. Но именно ради этой духовности поэзия *не должна* полностью совлекать с себя свою реально внешнюю сторону, если она не желает дойти до такой неполноты, какая, например, свойственна простому рисунку, долженствующему заменить картины выдающихся колористов.

3) Как полнота искусства, исключительно не связанного никакой односторонностью своего материала и никаким специальным способом выполнения, поэзия вообще делает различные виды произведений искусств своей определенной формой, поэтому ей остается извлечь *принцип деления* для членения видов поэзии только из *общего* понятия художественного изображения.

А) С этой точки зрения поэзия, *прежде всего*, проводит раскрывшуюся целостность духовного мира перед внутренним представлением в форме внешней реальности, тем самым повторяя в себе принцип изобразительного искусства, которое само делает наглядной объективную вещь. С другой стороны, эти скульптурные образы представления раскрываются поэзией, как определенные действительностью людей и богов, так что все происходящее отчасти обуславливается или человеческими силами, отчасти испытывает реакцию благодаря внешним препятствиям и в своем внешнем способе проявления становится *событием*, которому вещь сама по себе свободно отдается, поэт же отступает. Представить в замкнутом виде такие обстоятельства составляет задачу *эпической поэзии*, поскольку она в форме широкой самоотдачи поэтически

рассказывает о по себе целостном действии, а также о характерах, в связи с которыми возникает это действие с субстанциальным достоинством или в приключенческих сплетениях с внешними случайностями и тем самым выставляет самую *объективность* в ее объективности. Этот мир в его предметном значении для духовного созерцания и чувства изображается с точки зрения представления и живой страсти певца, но *исполнитель*, рапсод рассказывает о нем механически, наизусть, стихотворным размером, столь же равномерным, воспроизводимым почти механически, в плавном потоке и развитии. В самом деле, то, что он рассказывает, должно показаться субъективно от него отдаленной и самой по себе замкнутой действительностью как по содержанию, так и по изображению; с этой действительностью он не должен вступать ни в какую безусловно субъективную связь ни с точки зрения самого сюжета, ни с точки зрения рассказа.

В) Вторую, обратную по отношению к эпической поэзии сторону образует *лирика*. Ее содержание составляет субъективность, внутренний мир, созерцающая, чувствующая душа — вместо того, чтобы обращаться к действиям, она скорее останавливается на себе, как внутренней стихии; поэтому-то как субъект *высказывается*, является единственной формой и последней целью лирики. Таким образом тут нет субстанциальной целостности, которая развивалась бы в виде внешних происшествий, а единичное созерцание, чувство и рассмотрение в себе развивающейся субъективности сообщает о самом субстанциальном, как о своем, как о *своей* страсти, настроении или рефлексии как о действительном свидетельстве этой рефлексии. Соответствующее выполнение и внутреннее движение в своем *внешнем* выражении не должно быть таким механическим сказом, который достаточен и необходим для эпического повествования. Наоборот, певец должен раскрывать представления и рассуждения лирических художественных произведений как субъективную полноту самого себя, как нечто лично им пережитое. И так как *внутренняя сфера* должна одухотворить декламацию, то выражение ее преимущественно будет определяться отчасти добровольно, отчасти по необходимости музыкальной стороной и сделает неизбежными разнообразные модуляции голоса, пение, аккомпанемент инструментов и т. п.

С) Наконец, *третий* способ изложения связывает оба предшествующих в новую целостность, в которой мы также перед собой имеем как объективное раскрытие, так и источник его, а именно, внутреннюю жизнь индивида, — таким образом, *объективное* изображается вместе с тем, как принадлежащее *субъекту*; наоборот, субъективное, с одной стороны, дано в наглядном изображении в его переходе к реальному обнаружению, с другой стороны — в виде судьбы, которую вызывает страсть, как неизбежный результат ее собственной деятельности. Таким образом здесь, как в *эпосе*,

предлагается и раскрывается действие в его борьбе и развязке, высказываются и борются духовные силы, усложняя привходят случайности, и человеческая деятельность оказывается связанной с деятельностью всеопределяющей судьбы или руководящего провидения, царящего в мире; но действие не проходит перед нашим внутренним оком только во внешней форме его реального протекания, как происшествие, уже состоявшееся и оживленное лишь простым рассказом. Но мы наглядно видим действие протекающим из особой воли, определяемым нравственностью или безнравственностью индивидуальных характеров, которые тем самым оказываются в центре в *лирическом* смысле. Вместе с тем индивиды раскрываются не только в своей *внутренней* жизни как таковой, но проявляются в реализации своих страстей, развивающихся в соответствии с целями; и этим согласно особенности эпической поэзии, выделяющей субстанциальное в его устойчивости, они измеряют цену страстей и целей объективными связями и разумными законами конкретной действительности, чтобы определить свою судьбу в соответствии с этой *ценой* и с обстоятельствами, в которых индивид остается при своем решении добиться своего. Эта объективность, вытекающая из субъекта, так же как и эта субъективность, попадающая в изображение в своей реализации и субъективной значимости, есть дух в его целостности, в качестве *действия* он доставляет форму и содержание *драматической* поэзии. Поскольку это конкретное целое в самом себе так же субъективно, как оно проявляет себя и в своей внешней реальности, то здесь в виде поэтического в собственном смысле имеется в виду *вся личность автора*, — с точки зрения реального изображения, за исключением живописной картинности места и т. д., таким образом, сам *живой* человек является материалом для выражения. Ведь, с одной стороны, характер должен, как в логике, выразить то, что заключено внутри его, как нечто ему свойственное; с другой же стороны, в своей реальной жизни он оказывается деятельным, как полная личность в отношении других, при этом он оказывается деятельным вовне, поэтому непосредственно присоединяется жестикация, которая представляет язык внутреннего чувства так же, как речь, и требует художественной обработки. Уже лирической поэзии свойственно распределять различные чувства между разными певцами и разворачиваться в отдельных сценах. В драме субъективное чувство раскрывается вместе с тем как выявление действия и поэтому делает необходимым чувственную наглядность игры жестов, которая скорее сводит общее значение слова к индивидуальному оттенку выражения и определеннее индивидуализирует и осуществляет ее позой, жестами, мимикой и т. д. Если же искусственно довести жесты до такой степени выразительности, чтобы они могли обходиться без языка, то возникает пантомима, которая в таком случае превращает ритмическое движение *поэзии* в ритмическое и живописное движение *членов*; в этой пластической

музыке, которой определяется положение тела и движение тела, пантомима одухотворенно оживляет спокойное, холодное произведение скульптуры в танец, чтобы таким образом объединить в себе музыку и пластику.

А. ЭПИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ

Эпос, слово, сказание выражают вообще то, что представляет собою предмет, претворяемый в слово, и требуют сами по себе самостоятельного содержания, чтобы высказать, *что* оно имеется и *каково* оно. Предмет должен быть осознан — как предмет со своими связями и событиями, во всей широте обстоятельств и их раскрытия, во всей своей наличности.

В этом отношении мы, *во-первых*, отметим *общий* характер эпического;

во-вторых, укажем на те *специальные* стороны, которые имеют особое значение в эпосе в собственном смысле, и,

в-третьих, точно обозначим некоторые особые способы обработки, которые реализовались в *отдельных* эпических произведениях и рамках исторического развития этого поэтического рода.

1. ОБЩИЙ ХАРАКТЕР ЭПИЧЕСКОГО

а) Простейший, но односторонний по своей абстрактной сосредоточенности и несамостоятельности эпический способ изображения заключается в том, чтобы из конкретного мира и богатства изменчивых явлений выделять само по себе обоснованное и необходимое и высказывать, как нечто самостоятельное, сконцентрировав в эпическом слове.

а) Ближайшее, с чего мы можем начать рассмотрение этого рода, — это *эпиграмма*, поскольку она действительно еще остается эпиграммой, надписью на колонках, утвари, памятниках, дарах; она, словно некий духовный перст, указывает на нечто, объясняя словом, написанным на предмете, то, что само по себе пластично, занимает место, что налицо помимо речи. Здесь эпиграмма просто говорит, что собою представляет *эта* вещь. Человек еще не раскрывает своего конкретного «я», но оглядывается и прибавляет вынужденное объяснение, касающееся ядра самой вещи, добавляя свое объяснение к предмету, месту, которое чувственно находится перед ним и возбуждает его интерес.

б) Дальнейший шаг мы можем усмотреть в том, что уничтожается двойная природа объекта в своей внешней реальности и по надписи, поскольку поэзия высказывает свое представление о вещи без чувственной наличности предмета. Сюда относятся, например, античные *гномы*, нравственные афоризмы, которые в сжатом виде

выражают то, что сильнее чувственных вещей, постоянное, общее, нежели памятник, посвященный определенному подвигу, более вековечно, чем приносимый в жертву дар, чем колонны, храм; они устанавливают обязанности в жизни человека, житейскую мудрость, точки зрения, определяющие в духовной сфере твердые основы и сдерживающие устои в человеческой деятельности и познании. Эпические черты в этом способе понимания заключаются в том, что такого рода мысли высказываются не как субъективное чувство и чисто индивидуальная рефлексия, а также с точки зрения производимого впечатления не обращаются к чувству с целью тронуть или по сердечным мотивам, но вводят в сознание содержание как должное для человека, как почетное, пристойное. Отчасти этот эпический тон свойственен античной греческой элегии; так, например, кое-что в этом роде сохранилось для нас от Соломона, этот жанр легко переходит в паренетический тон и стиль; это увещания, предостережения относительно совместной жизни в государстве, законов, нравственности и т. д. Сюда же относятся золотые изречения, которые носят имя Пифагора. Но все это промежуточные виды, возникающие в связи с тем, что, конечно, в общем удерживается тон определенного жанра произведений, но при несовершенстве предмета он не может достигнуть законченного развития, а подвергается также опасности примеси тона другого жанра, здесь, например, лирического.

γ) Однако такие изречения, как вышеприведенные, могут, *в-третьих*, из своей фрагментарной обособленности, из первоначальной разрозненности систематизироваться в нечто более замкнутое и составить известную целостность, чисто *эпического* рода, ибо не лирическое настроение и не драматическое действие должны составить связывающее единство и центр в собственном смысле слова, а определенный, реальный жизненный цикл, — его существенная природа должна быть осознана как в общем, так и в отношении своих отдельных направлений, сторон, совершенств, обязанностей и т. д. Такие произведения приобретают *дидактический* тон, сообразно характеру всей этой ступени эпической поэзии, которая выдвигает морально саму по себе достойную жизнь, объединяя неизменный и универсальный элемент как таковой, с обычно этической целью предупреждения, поучения и требования; но эти произведения еще чужды рассудочности позднейших дидактических стихов благодаря новизне этих положений мудрости, благодаря свежести взгляда на жизнь и наивности рассуждений; доставляя нужный простор и описательному элементу, они убедительно доказывают, что учение в целом, как и описание, непосредственно почерпнуты из субстанциально освоенной и пережитой действительности. В качестве примера я хочу лишь указать на «Труды и дни» Гесиода, — непосредственная манера наставления и описания доставляет особую радость с поэтической стороны по сравнению с более холодной элегантностью,

ученостью и систематичностью изложения поэмы Вергилия о земледелии.

б) Вышеприведенные жанры в эпиграммах, гномах и дидактических поэмах в качестве материала используют *особые* области природы или человеческой жизни, чтобы показать в сжатых словах для представления в конкретной или более всеохватывающей форме, что представляет собою вечно содержательное и подлинно сущее в том или ином объекте, состоянии или сфере; при еще более тесной связи поэзии и действительности эти жанры оказывают и практическое воздействие через орган поэзии; при таких условиях *второй* цикл отчасти глубже, отчасти же менее преследует цель обучения и совершенствования. Сюда относятся космогонии и теогонии, а также те древнейшие произведения философии, которые еще не были в состоянии вполне освободиться от поэтической формы.

а) Так, например, изложение философии элеатов в поэмах Ксенофана и Парменида, и в особенности у Парменида, в начале его философского труда, носит еще поэтические черты. Содержание здесь составляет единое, представляющее собою непреходящее и вечное в противоположность становящемуся и ставшему, в противоположность особым и единичным явлениям. Ничто специальное не должно больше удовлетворять дух, стремящийся к истине и в мысли осознающий истину, прежде всего в ее отвлеченнейшем единстве и устойчивости. Вдохновенная величиестью этого предмета, в борьбе с мощью этой величиественности, душа в своем полете обращается в сторону лирического, хотя все раскрытие входящих в мышление истин носит чисто объективные и тем самым эпические черты.

β) *Во-вторых*, в космогониях содержание сводится к *становлению* вещей, в особенности — природы, к натискам и борьбе господствующих в ней деятельных сил; это заставляет поэтическую фантазию конкретнее и содержательнее изображать происходящее в форме действий и происшествий, причем сила воображения персонифицирует в неопределенной или твердой форме естественные силы, раскрывающиеся в различных циклах и формациях; символизируя воображение, облекает в форму человеческих явлений и действий. Этот вид эпического содержания и изображения преимущественно встречается у восточных естественных религий; особенно богата индийская поэзия творческими концепциями и изображением таких нередко диких и экстравагантных представлений о происхождении вселенной и действующих в ней сил.

γ) *В-третьих*, нечто подобное встречается в теогониях, они оправдывают свое существование в особенности тогда, когда, с одной стороны, оказывается, что ни естественная жизнь отдельных многообразных божеств не должна составлять конкретного содержания их могущества и созидательной силы, ни, наоборот, творцом мира не оказывается *единый* бог в своих мыслях и духе,

в усердном монотеизме не допускающих рядом с собой никаких других богов. Этой прекрасной середины придерживается только религиозный взгляд греков; неизменный материал для теогонии доставляет освобождение божественного поколения Зевса от необузданных первоначальных сил природы, война против этих естественных предков; становление и борьба, представляющие в действительности историю развития вечных богов в самой поэзии. Известный пример такого эпического взгляда мы находим в теогонии, дошедшей до нас под именем гесиодовой. Здесь все события сплошь принимают форму человеческих действий и тем менее оказываются только символическими, чем свободнее призванные к духовному владычеству боги принимают облик духовной индивидуальности, соответствующий их сущности, и поэтому вправе действовать на манер людей и быть изображенными соответствующим образом.

Но этому виду эпической поэзии еще недостает, с одной стороны, подлинной поэтической *закругленности*. Ибо поступки и происшествия, которые могут описать такие поэмы, правда, представляют собою неизбежную последовательность случаев и событий, но не являются индивидуальным действием, исходящим из *одного* центра и ищущим в нем своего единства и завершенности. С другой стороны, здесь содержание по своей природе не дает наглядного представления самой по себе совершенной *целостности*, причем по существу оно лишено человеческой действительности в собственном смысле слова, — а эта действительность прежде всего доставляет подлинно конкретный материал для господства божественных сил. Поэтому эпическая поэзия должна еще освободиться от этих недостатков, чтобы достигнуть своей совершенной формы.

с) Это происходит в той же сфере, которую мы можем обозначить термином *эпопеи* в собственном смысле. Среди упомянутых выше жанров, которые обычно остаются в стороне, разумеется есть эпический тон, но их содержание еще не является конкретно поэтическим. Ведь отдельные моральные изречения и философемы остаются всеобщими в отношении своего определенного материала; подлинно поэтическим является конкретно духовное в индивидуальной форме, эпос же, поскольку его предметом является то, что есть, имеет своим объектом ход действия, которое во всей своей широте обстоятельств и связей должно оказаться наглядным, как богатство событий, связанное с по себе целостным миром определенной нации и века. Итак, содержание и форму эпического в собственном смысле составляет общее мировоззрение и объективность народного духа; они проходят перед нами в их объективирующей форме, как реальный факт. В эту полноту, с одной стороны, входит религиозное сознание всех глубин человеческого духа, с другой стороны — конкретное бытие, политическая и домашняя жизнь вплоть до потребностей, средств удовлетворения

и разных видов внешнего существования; и все это оживляется эпосом, благодаря тесной сращенности с индивидами, ибо для поэзии всеобщее и субстанциальное дано лишь в живом присутствии духа. Такая всеобъемлющая и вместе с тем индивидуально оформленная вселенная должна спокойно развиваться в своей реализации без того, чтобы практически и драматически спешить навстречу цели и ее результату, так что мы останавливаемся у происходящего, углубляемся в отдельные образы процесса и можем ими наслаждаться в их деталях. Благодаря этому весь процесс изображения получает в своей реальной объективности форму внешних последовательных присоединений, но основание и граница его должны заключаться во внутренней и существенной стороне определенного эпического материала, они только не выделены в выразительной форме. Поэтому, если эпическая поэма оказывается более широкой и рыхлой в своей композиции, благодаря относительно большей самостоятельности частей, то все же не следует думать, будто поэма может распеваться до бесконечности, но она, как и всякое другое произведение искусства, должна закруглиться, как в себе органическое целое, которое, однако, продолжает развиваться в обыкновенном спокойствии, чтобы наш интерес мог возбуждаться самым единичным и образами живой действительности.

а) В качестве такой изначальной целостности эпическое произведение составляет сказание, книгу, библию народа; всякая большая и значительная нация имеет такого рода безусловно первые книги, в которых для нее высказывается то, что представляет собою ее изначальный дух. Поскольку эти памятники не что иное, как подлинные основы сознания народа в собственном смысле слова, было бы интересно составить собрание таких эпических библий. Ведь ряд эпоей, если они не являются позднейшими фокусами, дали бы нам галерею образов народного духа. Но не все библии обладают поэтической формой эпоей, равно не все народы, облекшие свое святое святых в отношении религиозной и светской жизни в форму охватывающих эпических художественных произведений, имеют религиозные основоположные книги. Так например, Ветхий завет содержит, правда, многие легендарные сказания и реально исторические факты, а также вкрапленные поэтические части, но целое не составляет художественного произведения, так же точно, кроме того, наш Новый завет, равно и Коран преимущественно ограничиваются религиозной стороной — весь остальной мир народов является позднейшим следствием этого религиозного элемента. Наоборот, у греков, обладающих поэтической библией в лице поэм Гомера, нет религиозных основоположных книг, каковые имеются у индусов и у персов. Однако, где мы наталкиваемся на первоначальные эпоеи, там по существу следует нам отличать поэтические основные книги от позднейших классических художественных произведений из-

вестной нации: они не дают больше полного впечатления целостного народного духа, а отражают его более абстрактно лишь в известных направлениях. Так, например, драматическая поэзия индусов или трагедии Софокла не доставляют нам такой общей картины, как «Рамаяна», «Махабхарата» или «Илиада» и «Одиссея».

β) В эпосе, в собственном смысле слова, наивное сознание нации впервые высказывается в поэтической форме; таким образом, подлинная эпическая поэма попадает в среднюю пору, когда народ проснулся и перестал быть тупым, а дух настолько в себе окреп, чтобы создать свою собственную вселенную и чувствовать в ней себя, как дома, наоборот, — все, что впоследствии становится твердым религиозным догматом или гражданским или моральным законом, остается совершенно живым помыслом, неотторжимым от отдельного индивида, как такового, а воля и чувство продолжают еще быть неотделенными друг от друга.

αα) Когда индивидуальное «я» отделяется от субстанциональной целостности нации и ее состояний, образа мыслей, действий и судеб, так же когда чувство человека отмежевывается от воли, вместо эпической поэзии, с одной стороны, созревает лирическая, с другой стороны, — драматическая поэзия. Это полностью осуществляется в более позднюю пору жизни народа, когда общие определения, руководящие человеком в отношении его деятельности, оказываются больше несвойственными целостному чувству и помышлению, но начинают проявляться в самостоятельном виде как само по себе затвердевшее, правовое и закономерное состояние, как прозаический распорядок вещей, как политический строй, как моральные и прочие предписания. Таким образом, субстанциональные обязанности человека выступают уже как внешняя, ему самому не имманентная необходимость, принуждающая его с ней считаться. В противоположность такой завершенной в себе действительности душа отчасти превращается также в сам по себе сущий мир субъективного созерцания, рефлексий и чувства, не развивающийся в сторону деятельности в *лирически* выражающий пребывание этого мира в себе, сосредоточенность на своей индивидуальной, внутренней жизни; с другой стороны, в центре становится практическая страстность и деятельно стремится стать чем-то самостоятельным, поскольку она у внешних обстоятельств, у действий и событий похищает их право на эпическую самостоятельность. Эта в себе крепнущая индивидуальная твердость характеров и целей приводит в отношении деятельности, наоборот, к драматической поэзии. Но эпос требует также непосредственного единства чувства и действия, единства внутренних, последовательно проводимых целей и внешних случаев и событий; в своей нераздельной изначальности это единство имеется лишь в первом периоде национальной жизни и поэзии.

ββ) При этом мы не должны себе представлять дело так, будто народ в свой героический век как таковой, в этой родине своего

эпоса уже обладает искусством, чтобы иметь возможность описывать поэтически самого себя, ибо одно дело — национальность, поэтическая сама по себе в своей действительной жизни, другое дело — поэзия как представляющее сознание поэтического материала и как художественное изображение такой вселенной. Потребность быть в этой жизни *представлением*, создание искусства проявляется неизбежно позднее, чем сама жизнь и дух, который чувствует себя вполне хорошо, свободно в своем непосредственном поэтическом бытии. Гомер и поэмы, связанные с его именем, возникли гораздо позднее, чем Троянская война, представляющая собою такой же реальный факт, как Гомер для меня является исторической личностью. Подобным же образом Оссиан, если ему принадлежат приписанные ему поэмы, воспекает героическое прошлое — исчезнувший блеск этого прошлого вызывает потребность поэтического воспоминания и обработки.

γγ) Вопреки этому разрыву вместе с тем должна оставаться тесная связь между поэтом и его материалом. Поэт должен быть вполне погружен в эти связи, в эти точки зрения, в эту веру, ему нужно привнести только поэтическое сознание, искусство изображения к предмету, еще составляющему свою субстанциальную действительность. Между тем, если отсутствует связь действительной веры, жизни и обычного представления, навязываемого поэтом его эпохой, если нет внутреннего сродства с событиями, которые он эпически описывает, то неизбежно образуется трещина и диспаратность в его поэме. В самом деле, обе стороны, содержание, эпический мир, подлежащий изображению, и остальной, независимый от него мир поэтического сознания и представления, оба они — духовной природы и заключают в себе известные основания, придающие им особые характерные черты. Если же художественный дух по существу отличается от того, через который описанная национальная действительность и деятельность получили свое бытие, то благодаря этому происходит разрыв, который проступает, как нечто несоответствующее и мешающее. В самом деле, с одной стороны, перед нами сцены прошлого состояния мира, с другой стороны — формы, помыслы, точки зрения отличной от этого состояния современности, благодаря чему образы прежней веры в этой развившейся рефлексии становятся чем-то холодным, каким-то суеверным и пустым украшением чисто поэтического измышления, в котором всякая искренняя душа лишается собственной живости.

γ) Это приводит нас к той позиции, которую, вообще говоря, должен занять творческий субъект в эпической поэзии как таковой.

αα) Пусть эпос в высшей степени предметен, пусть он должен быть объективным изображением мира, в самом себе обоснованного и реализованного ради его необходимости, — этому миру поэт еще близок по своим собственным точкам зрения и с ним он может

слиться — все же художественное произведение, изображающее такой мир, есть и будет *свободным продуктом* индивида. В этом отношении нам можно еще раз вспомнить великое изречение Геродота: Гомер и Гесиод создали грекам их богов. Уже эта свободная смелость творчества, которую Геродот приписывает названным эпическим поэтам, дает нам образец того, что эпопеи должны быть древним достоянием народа, но не изображают старейшие времена. А именно, почти всякий народ в более раннюю эпоху имел дело с какой-нибудь чуждой культурой, внешним культом, и она его подавляла; в этом именно и заключается неволя, суеверие, варварство духа, что вместо того, чтобы чувствовать свое сродство с высшим началом, оно рассматривается как нечто чуждое, не возникшее из собственного национального и индивидуального сознания. Так например, индусы, до эпохи своих великих эпопей должны были произвести большую революцию над своими религиозными взглядами и другими укладами; как мы уже видели раньше, грекам пришлось преобразовывать египетские, фригийские, малоазиатские взгляды; римляне не имели дела с греческими элементами, варвары эпохи переселения народов — с римскими и христианскими и т. д. Только когда поэт со свободным духом скинет такое ярмо, приобретет самостоятельный взгляд, воздаст должное своему собственному духу, а благодаря этому исчезает помраченность сознания, только при таких условиях может наступить эпоха для эпоса в собственном смысле, ибо, с другой стороны, времена культа, ставшего абстрактным, времена выработавшихся догматов, укоренившихся политических и моральных устоев опять-таки выходят за пределы конкретно туземного. Между тем подлинно эпический поэт чувствует себя в своей атмосфере, в своем мире, как в отношении общих сил, страстей и целей, деятельно обнаруживающихся во внутренней жизни индивидов, так и с точки зрения всяких внешних сторон, независимо от самостоятельности творчества. Так, например, Гомер о своем мире говорил, как о чем-то близком, а что близко другим, то близко и нам, ибо там мы видим правду, видим дух, обитающий в своем мире и обладающий в нем *самим собой*, и нам становится приятно и весело на душе, ибо поэт сам присутствует со всеми своими мыслями и всей душой. Такой мир может стоять на низкой ступени *развития* и культуры, но он остается на ступени поэзии и непосредственной красоты, так что мы по содержанию узнаем, понимаем все, что необходимо с точки зрения более высоких чисто человеческих потребностей, — честь, помышления, чувства, совет, подвиги любого героя, и мы можем наслаждаться этими образами во всех деталях их изображения, как чем-то возвышенным и преисполненным жизни.

ββ) Однако, ради объективности целого поэт, как *субъект*, должен отступить перед *объектом* и в нем исчезнуть. Проявляется только произведение, а не поэт, и все же высказанное в поэме — его творение; он создал ее в своем представлении, он вложил в него

свою душу, полноту своего духа. Но что он это сделал, — не обнаруживается в выразительной форме. Так например, в Илиаде мы видим, что либо Калхас толкует события, либо Нестор, и все же это объяснения, которые дает поэт; даже то, что происходит внутри героя, поэт объясняет объективно, как вмешательство богов, например, Афина увещевает разгневанного Ахилла быть рассудительным. Это создал поэт, но поскольку эпос выводит не внутренний мир творящего субъекта, а предмет, субъективная сторона произведения должна также быть отодвинутой на задний план, как поэт должен оказаться всецело погруженным в мир, который он раскрывает перед нашим взором. В этом отношении высокий эпический стиль состоит в том, что произведение поется как бы само и выступает самостоятельно, без автора во главе.

γγ) Все же эпическая поэма, как настоящее произведение искусства, может исходить лишь от *одного* лица. Пусть эпос выражает дело целой нации, творит все же не народ как коллектив, а только отдельное лицо. Правда, дух времени, дух нации есть субстанциальная действующая причина, но она реализуется как произведение искусства, если она выразится в индивидуальном гении *определенного* поэта, если он осознает и изобразит этот всеобщий дух и его содержание, как свой собственный взгляд и свое собственное творчество. Ведь человечество есть духовная деятельность, а дух существует лишь как единичное действительное сознание и самосознание. Пусть имеется произведение, написанное в определенном тоне; это, действительно, будет чем-то данным, в таком случае и другие лица смогут взять одинаковый или тот же тон — так мы и в настоящее время слышим, как распеваются сотни стихотворений в стиле Гёте. Но, если распеваются многие произведения в том же тоне, все же они не составляют единого произведения, которое может возникнуть лишь из *одного* духа. Это пункт, который оказывается особенно существенным в отношении поэм Гомера, а также «Песни о Нибелунгах», поскольку по отношению к последнему произведению нельзя с исторической достоверностью доказать, кто был определенный автор. Что же касается «Илиады» и «Одиссеи», то, как известно, пользуется авторитетом мнение, будто не мог существовать Гомер, как этот *определенный* автор всей поэмы, а будто отдельные лица создали известные части, которые потом были соединены в два более значительных произведения. При этом утверждении прежде всего ставится вопрос, представляют ли эти поэмы, каждая в отдельности — органическое эпическое целое или же они, по общераспространенному взгляду, не имеют необходимых начала и конца и поэтому могут продолжаться до бесконечности. Во всяком случае, песни Гомера, не обладая тесной связью драматических произведений искусства, представляют по своей природе более свободное единство, так что они вполне допускали вставки и другие изменения, поскольку каждая часть может быть самостоятельной и может

быть представлена в таком виде, и все же они безусловно образуют истинную, внутренне органическую эпическую целостность, и такое целое может создать лишь *один* человек. Теория, утверждающая, что эти песни лишены единства и явились путем сложения рапсодий, созданных в одинаковом тоне, есть антихудожественное, варварское представление. Если это мнение должно только значить, что поэт, как субъект, исчезает перед своим произведением, то это — величайшая похвала; тогда оно сводится только к тому, что в этих песнях нельзя заметить никакой субъективной манеры в представлениях и чувствах. Это действительно так в песнях Гомера. В них изображен лишь сам предмет, объективные представления народа. Но и народная песнь нуждается в устах человека, которые поют ее из недр души, преисполненной национального чувства, еще более того нуждается в едином духе *одного* индивида *единое* в себе произведение искусства.

2. ОТЛИЧИТЕЛЬНЫЕ ПРИЗНАКИ ЭПОСА КАК ТАКОВОГО

Что касается общего характера эпической поэзии, то мы до сих пор, прежде всего, вкратце указали на несовершенные виды произведений; будучи написаны в эпическом тоне, они все же не являются цельными эпопеями — они не изображают ни состояния национальной жизни, ни конкретного события в рамках такого всеобщего мира. А только это последнее и доставляет надлежащее содержание для совершенного эпоса — его основные черты и условия я только что привел.

Припомнив это, мы должны теперь ориентироваться в *особых* требованиях, которые выводятся из природы эпического произведения искусства как такового. Но здесь мы тотчас наталкиваемся на ту трудность, что в общем по этому более специальному вопросу можно сказать немного, так что нам следовало бы тотчас подойти к нему исторически и рассмотреть отдельные эпические произведения народов; при большом разнообразии времени и наций эти произведения мало обнадеживающи в смысле получения единого результата. Однако эта трудность преодолевается тем, что можно выделить *одну* Библию из многих эпических библий, а в ней мы находим данные для того, что можно установить, как подлинные основные черты эпоса в точном смысле слова. Таковы песни *Гомера*. Поэтому я из них преимущественно предполагаю извлечь черты, которые, как мне кажется, составляют основные определения для эпоса согласно природе вещей. Мы можем их свести к следующим исходным пунктам.

Во-первых, возникает вопрос, каково должно быть *всеобщее* состояние мира, на почве которого эпическое событие может достигнуть надлежащего изображения.

Во-вторых, мы должны исследовать качество этого индивидуального события.

Наконец, *в-третьих*, мы должны бросить взгляд на ту форму, в которую эти обе стороны сплетаются и где они эпически завершаются, составив единство произведения искусства.

а) Общая картина мира в эпосе

Мы уже с самого начала видели, что в подлинном эпическом событии осуществляется не отдельное произвольное деяние и, таким образом, рассказывается не простое случайное происшествие, а действие, вплетающееся в общую картину данного века и национальных черт; поэтому это действие может быть представлено лишь в пределах обширного мира и требует изображения всей этой действительности. В отношении к подлинно поэтической форме этой всеобщей основы я могу ограничиться немногим, поскольку я уже касался основных положений в первой части в связи с общим состоянием мира для идеального действия («Эстетика», ч. I, стр. 229—252)¹. Поэтому я здесь приведу лишь то, что имеет значение для эпоса.

а) Наиболее подходящим для всего жизненного уклада, который берется эпосом в качестве заднего фона, является тот уклад, который составляет для индивидов форму наличной действительности, но сохраняет с ними тесную связь непосредственной жизненности. В самом деле, если герои, поставленные во главе, только сами определяют общий уклад, то определение того, что тут имеется или должно установиться, оказывается достоянием субъективной сферы в большей степени, чем это подобает эпосу, не имея возможности раскрыться в виде объективной реальности.

аа) Отношения нравственной жизни, устои семьи, равно народа, как целой нации в состоянии войны и мира должны проявляться, должны создаваться, должны развиваться, но не должны достигать формы положений, обязанностей и законов, имеющих значимость и помимо живой индивидуальности лиц — эти законы обладают силой упорно держаться и вопреки индивидуальному желанию. Наоборот, *чувство* права и справедливости, нрав, задушевность, характер должны казаться их единственным источником и опорой, так что еще никакой ум не может их противопоставить и закрепить в форме прозаической действительности в противоположность сердцу, индивидуальному настроению и страсти. Основой подлинно эпического деяния не могут служить устои государства, опирающегося на сложившийся строй, с разработанными законами, всеохватывающей юрисдикцией, упорядоченной администрацией, министерствами, государственными канцеляриями, полицией и т. д. Связи объективной нравственности должны

¹ См. Гегель, Сочинения, т. XII, стр. 182—200.

стать предметом воли, должны осуществляться, но лишь через деятельность самих индивидов и их характер. Однако связи эти не могут реализоваться помимо того в общезначимой и по себе оправданной форме. Таким образом, мы, правда, находим в эпосе субстанциальную общность объективной жизни и деятельности, но также наталкиваемся на свободу в этой деятельности и жизни, а это последнее представляется целиком исходящим из субъективной воли индивидов.

ββ) То же самое можно сказать об отношении человека к окружающей его *природе*, откуда он извлекает средства для удовлетворения своих *потребностей*, равно для способа этого *удовлетворения*. И в этом отношении я должен указать на то, что подробнее было мною изложено в связи с вопросом о внешней определенности идеала («Эстетика», ч. I, стр. 331—338)¹. Все, чем пользуется человек для внешней жизни, — дом, двор, шатер, кресло, кровать, меч и копье, корабль, на котором он пересекает моря, повозки, на которых он едет сражаться, то, что он себе варит и жарит, боины, еда и питье — все это не должно быть для человека мертвым средством, но он всем своим помышлением и существом должен во всем этом чувствовать себя живым и поэтому благодаря тесной связи с человеческой личностью накладывать живой индивидуальный отпечаток на то, что в себе представляет нечто внешнее. Наши современные машины и фабрики с производимыми ими продуктами, равно вообще способы удовлетворения наших внешних жизненных потребностей с этой точки зрения как и современное государственное устройство оказались бы не соответствующими тому жизненному фону, которого требует первобытный эпос. Ибо, как рассудок со своими обобщениями и их утверждающимся господством независимо от индивидуальных взглядов еще не должен обнаруживать своей значимости в элементах собственно эпического мирозерцания, так и человек здесь не должен представляться независимым от живой связи с природой и общения с ней, с одной стороны, энергичного и бодрого, с другой — отчасти дружественного, отчасти заключающегося в борьбе.

γγ) Таково состояние мира, которое я в отличие от идиллического уже в другом месте называл *героическим*. Этот мир мы находим у Гомера, изображенным замечательно поэтично и с большим богатством подлинно человеческих черт характера. Здесь как в домашней, так и в общественной жизни нет ни варварских нравов, ни чисто рассудочной прозы упорядоченного семейного и государственного уклада жизни, но перед нами та непосредственная середина, как я ее описал выше. В этом отношении одна основная черта связана со свободной индивидуальностью всех форм. Например, в «Илиаде» Агамемнон, правда, — царь царей, остальные князья подчинены его скипетру, но его главенство не сводится

¹ См. Гегель, Соч., т. XII, стр. 263—269.

к холодной зависимости приказа и выполнения, господина и его слуг. Наоборот, Агамемнон должен очень считаться и уметь умно поступаться, ибо отдельные вожди — не наместники или генералы, которых созвали, но самостоятельны, как и он; они свободно собрались вокруг него и различными средствами вовлечены в поход, он обязан с ними советоваться, и, если им что не нравится, то они, как Ахилл, не принимают участия в битвах. Свободное участие, равно воздержание по собственному желанию, благодаря чему без всякого ущерба сохраняется независимость индивидуальности, придает целому его поэтический колорит. Подобное мы находим в поэмах Оссиана, например, в отношениях Сиды к князьям, которым служит этот поэтический герой национального романтического рыцарства. И у Ариосто и Тассо это свободное отношение еще не подвергается опасности, особенно у Ариосто отдельные герои отдаются собственным приключениям с самостоятельностью, почти ни с чем не связанной. Как князья следуют за Агамемноном, так и народ относится к своим вождям. Он следует за вождями добровольно; здесь еще нет принудительного закона, которому народ был бы подчинен; основу повиновения составляют честь, уважение, чувство стыда перед более могущественным лицом, которому неизменно пришлось бы прибегать к силе, внушительность характера героя. Так и в доме царит порядок, но не ввиду правила о найме прислуги, а как принятая установка и привычка. Кажется, что всё непосредственным образом стало таким, каково оно есть. Так, например, по поводу одного сражения с троянцами Гомер рассказывает о греках, что они потеряли много сильных бойцов, но меньше, чем троянцы, так как (говорит Гомер) они всегда думали о помощи друг другу в острой нужде. Итак, они служили опорой друг другу. Если бы мы в наши дни захотели установить различие между хорошо обученной и недисциплинированной военной силой, то существенный признак обученного войска нам пришлось бы также искать в этой связи и сознании, что ты значишь что-то, лишь объединившись с другим. Варвары — это просто толпа, в которой никто не может положиться на другого. Но то, что у нас проявляется как результат строгой и тяжелой военной дисциплины, как выучка, командование и господство твердо установленного порядка, то у Гомера еще обычай, самостоятельно складывающийся и жизненно присущий индивидам, как индивидам.

Так же объясняются у Гомера разнообразные описания внешних вещей и состояний. Правда, он не задерживается на описаниях природы, столь излюбленных в наших романах, зато он очень обстоятельно описывает жезл, скипетр, постель, доспехи, одеяния, дверные косяки, не забывает даже упомянуть о петлях, на которых вращается дверь. Нам такие описания показались бы очень внешними и неинтересными, более того — мы на нашей ступени развития относимся с важной чопорностью ко многим предметам,

вещам и названиям; у нас большая градация для разных сортов одежды, утвари и т. д. Кроме того, в настоящее время выделка и приготовление какого-нибудь средства для удовлетворения наших потребностей распадается на такое многообразие моментов фабричного и ремесленного производства, что все отдельные стороны этой обширной системы снижаются до чего-то подчиненного, на что нам не следует обращать внимание и что нам не следует перечислять. В жизни же героев имеется своеобразная, более примитивная простота вещей и изобретений, и можно остановиться на их описании, поскольку все эти вещи — одинакового ранга и имеют значение, как то, в чем обнаруживается почтение к ловкости человека, его богатство, его положительный интерес, поскольку вся его жизнь не отводит его от этих дел и не вовлекает в чисто интеллектуальную сферу. Убивать быков, готовить их, разливать вино и т. д. есть занятие самих героев, которому они отдаются как наслаждению, как цели, между тем, как у нас обед, если он не будничной, не только должен быть приправлен деликатесами, но требует также отменных застольных бесед. Поэтому обстоятельные описания Гомера в этом круге предметов не должны нам казаться поэтической прибавкой к более голому сюжету, но такой подробный учет — в духе описанных людей и уклада; так например, у нас крестьяне с большой обстоятельностью говорят о мелочных вещах, или также наши кавалеры умеют с подобными же подробностями говорить о своих конюшнях, лошадях, сапогах, шпорах, штанах, а это кажется тривиальным по контрасту с более достойной интеллектуальной жизнью.

Этот мир должен охватить не только *ограниченно* всеобщую сторону *частного* события, которое возникает на такой подготовленной почве, но он должен расшириться *до цельного* национального воззрения. Лучший тому пример мы находим в «Одиссее», которая вводит нас не только в домашнюю жизнь греческих владетелей, их слуг и подданных, но и дает нам обширные разнообразные сведения о чужих народах, морских опасностях, обиталищах усопших и т. д. В «Илиаде» зрелище подвигов в соответствии с особенностями сюжета должно было быть ограниченнее, и в описаниях воинственной борьбы для сцен мирной жизни оставалось мало места. Но и здесь Гомер в художественной форме изобразил, например, весь круг земли и человеческие жизни, обрисовав свадьбы, судопроизводство, земледелие, стада и т. п., отдельные войны городов друг с другом, — все это с удивительной наглядностью представлено на щите Ахилла, поэтому на его описание нельзя смотреть, как на внешний вспомогательный придаток к произведению. Между тем в поэмах, носящих имя Оссиана, мир в целом слишком ограничен и неопределен, по одному этому уже он носит лирический характер; с другой стороны, — и ангелы, и черти Данте не составляют самостоятельного мира, который мог бы нас заинтересовать ближе, они служат лишь для

того, чтобы вознаграждать или наказывать человека. Но, прежде всего, в «Песне о Нибелунгах» недостает определенной убедительности, наглядного основания и почвы, так что в этом отношении рассказ приближается к стилю уличной песни. Он, правда, достаточно обстоятелен, но в духе рассказов ремесленников, слышавших о чем-то издалека и желающих рассказать по-своему. Мы не видим самой вещи, а замечаем только неспособность и усилия поэта. Эта скучная, дряблая расплывчатость еще более раздражает в «Книге о героях» и, наконец, достигает крайней степени у настоящих ремесленников, мейстерзингеров.

β) Поскольку эпос должен дать искусству особый мир, определенный со всех сторон его самобытностью, и поскольку он в связи с этим должен быть сам по себе индивидуальным, постольку в нем отображается мир *определенного* народа.

αα) В этом отношении все подлинно самобытные эпопеи дают нам картину национального духа в нравственных устоях семейной жизни, в общественных условиях состояния войны и мира, в его потребностях, искусствах, обычаях, интересах, вообще дают образ всего уровня и состояния сознания. Поэтому воздавать должное эпическим поэмам, рассматривать их подробнее, истолковывать их, как мы видели уже выше, значит не что иное, как давать проходить перед нашим духовным взором индивидуальному духу наций. Взятые вместе, они сами изображают историю мира в ее прекраснейшей, свободной определенной жизненности, в достижениях и подвигах. Ни по какому другому источнику нельзя в таком живом виде, так просто изучить, например, греческий дух, как по Гомеру; по Гомеру можно изучить и греческий дух, и греческую историю или, по крайней мере, основу того, чем был народ в своей исходной точке и что он привнес, чтобы выдержать борьбу в своей подлинной истории.

ββ) Но существует *два* вида национальной действительности. Во-первых, совершенно *позитивный* мир самых своеобразных обычаев именно этого отдельного народа в это определенное время при определенных географических и климатических условиях, с данными реками, горами, лесами, вообще с известной окружающей природой, во-вторых, есть национальная *субстанция* духовного сознания в отношении религии, семьи, общественной жизни и т. д. Если самобытный эпос должен быть и оставаться устойчивой, действительной библией, книгой народа, как мы этого требовали, то позитивная сторона прошлой действительности может претендовать на продолжительный живой интерес лишь постольку, поскольку позитивные характерные черты находятся во внутренней связи с указанными субстанциальными в собственном смысле сторонами и тенденциями национальной жизни, иначе позитивное оказывается совершенно случайным и безразличным. Так, например, отечественная география входит в состав национальности; если же она не придает народу своеобразного колор-

рита, то другое, отдаленное природное окружение порой может помешать, порой даже может быть чем-то привлекательным для силы воображения, если оно только не идет вразрез с национальной самобытностью. Правда, с непосредственным видом родных гор и потоков связаны живые воспоминания юности, но нет более глубокого связывающего начала для способа восприятия и образа мысли, в таком случае эта связь более или менее снижается до чего-то внешнего. Кроме того, при военных предприятиях, как, например, в «Илиаде», невозможно сохранить местный колорит родины; ведь здесь чужая окружающая природа заключает что-то привлекательное и манящее. Хуже обстоит дело, когда эпос живет долгие годы, духовное же сознание и жизнь в течение столетий так преобразуется, что совершенно порывается связь между последующим периодом прошлого и между этой исходной точкой. Так в другой области поэзии случилось, например, с Клопштоком, когда он вздумал реставрировать национальную мифологию с ее свитой, где фигурируют Герман и Туснельда. То же самое можно сказать относительно «Песни о Нибелунгах». Бургундцы, месть Кримгильды, подвиги Зигфрида, весь уклад жизни, судьба всего погибающего рода, северный колорит, король Этцель и т. д. — все это находится больше в живой связи с нашей домашней, гражданской и правовой жизнью, с нашими учреждениями и государственным строем. История Христа, Иерусалим, Вифлеем, римское право, даже Троянская война более современны для нас, чем приключения Нибелунгов, представляющие собою лишь прошлую историю, которая словно уже выметена метлой. Попытки сделать подобные темы содержанием национальной или даже народной книги была самой тривиальной, плоской выдумкой. В дни, когда юношеский жар, казалось, хотел вновь воспламениться, это было признаком старческой дряхлости века, впавшего в детство с приближением смерти, чувствовавшего оживление от того, что уже отжило, и полагавшего, что можно требовать от других, чтобы они в отжившем нашли свою эмоцию, свое настоящее.

γγ) Если же национальный эпос должен вызвать неизменный интерес и у *других* народов и времен, то условием этого является то, что описываемый мир принадлежит не только *отдельной* национальности, но он при этом таков, что на этом отдельном народе, на этой героической эпохе и деятельности рельефно отпечатлевается также нечто *общечеловеческое*. Так, например, само по себе непосредственное, божественное и этическое содержание, величие характеров и всей жизни, наглядная действительность, в которую поэт умеет для нас облечь и великое и малое, составляют в поэмах Гомера бессмертное, вечное настоящее. В этом отношении между национальностями имеется большое различие. Так, например, нельзя отрицать, что «Рамаяна» в самом живом виде заключает в себе индусский народный дух, особенно с рели-

гиозной стороны, но колорит всей индусской жизни настолько своеобразен, что человеческое в настоящем и подлинном смысле слова не может преодолеть границы этого своеобразия. Весь христианский мир, напротив, с ранних времен почувствовал себя в родной стихии в эпических изображениях, которые даны в Ветхом завете, преимущественно в картинах патриархальной жизни — события, выставленные с такой выразительностью и наглядностью, вызывали все новый и новый восторг; так Гёте, например, уже в своем детстве, «несмотря на свой рассеянный образ жизни и безалаберное учение, сосредоточил свой дух, свои чувства на этой *единой* точке, чтобы получить умиротворенное впечатление», и даже в старости он говорит об этих картинах, что «во время всех своих скитаний по Востоку он неизменно возвращался к этим писаниям, как к живительному источнику, — источник этот мог загрязниться, мог исчезать под землю, но затем вновь начинал бить в чистом и свежем виде».

γ) Наконец, *в-третьих*, общее состояние отдельного народа должно доставлять собственный предмет эпоса не в спокойной всеобщности своей индивидуальности и не должно быть описано, как таковое, а может лишь проявиться, как *основа*, на почве которой происходит развивающееся событие; оно касается всех сторон народной жизни и вовлекает их в себя. Такой процесс не может быть лишь внешней случайностью, не должен представлять собою субстанциальную, духовную, по воле осуществляющуюся цель. Однако обе стороны — общее состояние народа и индивидуальное действие — не должны распадаться, поэтому определенное событие само должно найти свою причину в той почве, где оно протекает. Это значит только то, что представленный эпический мир должен быть взят в таком конкретном, отдельном положении, чтобы из него неизбежно вытекали определенные цели; эпос как раз призван рассказать о реализации этих целей. По поводу идеального поступка вообще мы уже видели в первой части («Эстетика», ч. I, стр. 262—279)¹, что этот поступок предполагает такие положения и обстоятельства, которые приводят к конфликтам, оскорбительным действиям и поэтому к необходимым реакциям. Определенная ситуация, в которой перед нами раскрывается эпическое мировое состояние народа, должна поэтому сама по себе иметь характер *конflikта*. Поэтому у эпической поэзии одинаковая почва с поэзией драматической; итак, здесь с самого начала следует установить различие эпических и драматических коллизий.

αα) В общем в качестве наиболее подходящей ситуации для эпоса должен быть назван *военный* конфликт. Ведь в войне принимает участие вся нация, которая приходит в движение; в своих общих ситуациях она испытывает бодрое возбуждение и деятель-

¹ См. Гегель, Сочинения, т. XII, стр. 213—221.

ность, поскольку здесь имеется основание к тому, чтобы народ в целом выступил в защиту себя самого. Если это основное положение и подтверждается большею частью великих эпопей, все же кажется, что ему противоречит как «Одиссея» Гомера, так и содержание многих духовных эпических поэм. Однако коллизия, об обстоятельствах которой нам рассказывает «Одиссея», также коренится в походе против Трои; правда, что касается домашнего быта на Итаке, равно с точки зрения самого Одиссея, стремящегося вернуться домой, «Одиссея» не представляет собою изображения борьбы между греками и троянцами, но все же это непосредственное следствие войны. Да и сама поэма изображает своего рода войну, поскольку многие герои как бы снова должны отвоевать свою родину, которую они находят в измененном виде после десятилетнего отсутствия. Что касается религиозных эпопей, то здесь в противоречии с нашим взглядом главным образом оказывается «Божественная комедия» Данте. Но и тут основная коллизия восходит к изначальному отпадению дьявола от бога; а это отпадение в пределах человеческой действительности вызывает внешнюю и внутреннюю войну между деятельностью, борющейся против бога, и деятельностью, ему угодной, и увековечивается в аде, чистилище и рае в виде осуждения, очищения и сопричисления к праведникам. Также и в «Мессиаде» центр составляет ближайшая война против сына божия. Но в самом живом и адекватном виде дано изображение действительной войны в «Рамаяне», всего ярче — в «Илиаде», далее мы находим это также у Оссиана, Тассо и Ариосто, равно в знаменитой поэме Камозэнса. А именно, основной интерес в войне составляет *храбрость*, храбрость есть душевное состояние и деятельность, наиболее подходящая для эпического описания, а не для лирического изображения и не для драматического действия. В самом деле, в драме важнее всего внутренняя, *духовная* сила или слабость, нравственно похвальный или позорный пафос, тогда как в эпическом жанре на первый план выдвигается *естественная сторона* характера. Поэтому храбрость в национальных военных предприятиях занимает подобающее место, представляя собою не черту морали, к которой воля самоопределяется через себя самое, как духовное сознание и воля, но храбрость коренится в природном свойстве и сливается с духовным элементом в непосредственное равновесие, чтобы преследовать практические цели, которые легче поддаются описанию, чем возможности быть освоенными лирическими чувствами и размышлениями. В войне храбрость играет ту же роль, что и подвиги, а равно результат подвига. Проявления воли и случаи внешних происшествий также взаимно уравниваются. Между тем простое происшествие со своими исключительно внешними препятствиями из драмы исключается, поскольку здесь внешняя сторона не может сохранять самостоятельное право, а должна возникнуть из цели и внутренних намерений индивидов, так что слу-

чайности, если они и встречаются и, по-видимому, определяют результат, должны свое подлинное основание и свое оправдание найти во внутренней природе характеров, целей и коллизий, равно и неизбежного их разрешения.

ββ) Поскольку военные события являются основой эпического действия, для эпоса раскрывается возможность использования широкого разнообразия материала; ибо можно себе представить множество интересных подвигов и событий, в которых главную роль играет храбрость, в них за внешней силой обстоятельств и происшествий также остается не меньшее право. Тем не менее здесь нельзя не заметить существенного ограничения для эпоса. А именно подлинно эпическими являются лишь войны *чужеземных* наций друг против друга; между тем династическая борьба, туземные войны, гражданская смута больше подходят для драматического изображения. Так, уже Аристотель («Поэтика», гл. 14) советует трагикам брать такой материал, когда содержанием является борьба одного брата против другого. Такова война Семерых против Фив. Сын Фивы сам осаждает город, а защитником Фив, его врагом является родной брат. Здесь вражда не есть нечто само по себе сущее, а, наоборот, коренится в своеобразии личностей борющихся братьев. Лишь мир и согласие доставили бы субстанциональную связь и только индивидуальное чувство со своим мнимым правом разъединяет необходимое единство. Большое число аналогичных примеров можно было бы в особенности извлечь из исторических трагедий Шекспира; в них постоянно согласие индивидов составляет то, что по существу оправдано, коллизии же и войны вызываются внутренними мотивами страстей и характеров, которые хотят и принимают во внимание *лишь самих себя*. Что касается такого рода эпического действия, по этой причине не вполне удовлетворительного, то я хочу лишь напомнить «Фарсалию» Лукана. Сколь бы значительными ни были в этой поэме враждебные друг по отношению к другу цели, все же противники слишком близки, слишком родственны благодаря родной земле той же отчизны, так что их борьба, вместо того чтобы быть войной национальных единств, скорее сводится к простому спору партий; этот спор всякий раз, когда он разъединяет субстанциональное единство народа, тотчас субъективно вовлекает в трагическую вину и гибель и, кроме того, дает неясное и простое представление объективных событий, а в смешанном виде вплетает их друг в друга. То же самое мы встречаем и в «Генриаде» Вольтера. Между тем вражда *чужеземных* наций есть нечто субстанциональное. Каждый народ образует само по себе нечто цельное, отличное и противоположное целостности другого народа. Если народы оказываются во враждебном друг к другу отношении, то этим не порывается никакая нравственная связь, этим не наносится ущерба ничему само по себе значимому, никакое необходимое целое не разбивается на части; наоборот, это борьба за неприкосновенную сохранность такой

целостности и ее права на существование. Поэтому такая вражда безусловно в духе субстанциального характера эпической поэзии.

γγ) Но опять-таки любая обычная война между нациями, враждебно настроенными друг к другу, по одному этому еще не может считаться чем-то по преимуществу эпическим. Должен присоединиться *третий* момент, а именно — *всемирно-историческое* оправдание, благодаря которому один народ выступает против другого. Только при таких условиях перед нами раскроется картина нового, более возвышенного замысла, который не может казаться произволом порабощения, но сам по себе абсолютен через обоснование более возвышенной необходимости, хотя бы ближайший внешний повод мог, с одной стороны, обладать чертой индивидуального оскорбления, с другой — мести. Подобное отношение мы уже находим в «Рамаяне», главным же образом это выступает в «Илиаде», где греки направляются против азиатов и таким образом ведут сказочные бои в том колоссальном антагонизме войны, который составляет всемирно-исторический поворотный пункт в истории Греции. Подобным образом Сид борется против мавров, у Тассо и Ариосто христиане борются с сарацинами, у Камюэнса — португальцы — против индусов, и так почти во всех великих эпопеях мы видим, как народы, различные по нравам, религии, языку, вообще различные внутренне и внешне, выступают друг против друга и полностью нас успокаивают победой высшего принципа над подчиненными, оправданной с всемирно-исторической точки зрения, — храбрость берет верх над подчиненным принципом, ничего не оставляя побежденным. Эпопеи минувших времен описывают торжество Запада над Востоком, торжество европейского масштаба, индивидуальной красоты ставящего себе границы разума над азиатским блеском, над великолепием патриархального единства, не достигающего совершенного членения или над распадающейся абстрактной связью. Если бы мы в противоположность этим эпопеям подумали об эпопеях, которые, быть может, возникнут в будущем, то эти новые эпопеи должны будут изображать лишь победу будущей американской живой разумности над узами до бесконечности развивающейся размеренности и партикуляризма. Ведь теперь в Европе каждый народ ограничен другим и по собственной инициативе не может предпринять никакой войны с другой европейской нацией, если теперь хотят выйти за пределы Европы, то это может произойти лишь в сторону Америки.

б) Индивидуальное эпическое действие

На такой почве, самобытно определяющей конфликты целых наций, возникает, *во-вторых*, эпическое событие — теперь мы и должны вскрыть общие определения такого эпического события. Этот анализ мы расчленим на следующие моменты.

Первое, что обнаружится, сводится к тому, что цель эпического действия должна быть *индивидуально* живой и определенной, хотя она и коренится в общей предпосылке.

Поскольку, *во-вторых*, действия могут исходить лишь от индивидов, возникает вопрос об общей природе *эпических характеров*.

В-третьих, в эпическом событии объективность раскрывается для изображения не только в смысле внешнего проявления, но также в смысле внутри себя необходимого и субстанциального, так что мы, таким образом, должны установить форму, в ней эта субстанциальность процесса проявляется в деятельном виде отчасти как внутренняя сокровенная необходимость, отчасти — как явное руководство вечных сил и провидения.

а) Выше, в качестве основы эпического мира, мы выставили необходимость общенационального дела, в котором могли бы отразиться полнота духа народа в первоначальной свежести героического уклада. Но на этой основе, как таковой, должна выделиться *особая* цель, при реализации которой и обнаруживаются все стороны национального характера, веры и деятельности — такая реализация тесно связана с универсальной действительностью.

аа) Ожившая в чем-то индивидуальном цель, в своеобразии которой развивается целое, как мы уже знаем, должна принять облик события, таким образом здесь прежде всего нам следует напомнить о ближайшей форме, через которую воля и деятельность вообще становятся *событием*. И действие и событие исходят из глубины духа, они раскрывают его содержание не только в теоретическом выявлении чувств, рефлексий, мыслей и т. д., но также выполняют его практически. В этой реализации имеются две стороны. *Во-первых*, — внутренняя сторона предположенной и задуманной цели; ее общую природу и следствия индивид должен знать, хотеть, усвоить и принять; *во-вторых*, — внешняя реальность окружающего духовного и природного мира, в пределах его человек только и в состоянии действовать, он наталкивается на случайности природы, которые ему то препятствуют, то содействуют, так что он либо благополучно доходит до цели при их помощи или, если он не хочет им непосредственно подчиняться, ему приходится осиливать их энергией своей личности. Если же мир воли заключается в неразрывном единстве этих двух сторон, так что обе одинаково правомерны, то и внутренняя сфера тотчас получает форму непрерывно совершающегося, которая дает видимость *событий* всякой деятельности, поскольку теперь внутренняя воля со своими намерениями, субъективными мотивами страстей, положений и целей не может проявляться, как сущность. В *действии* все сводится к внутренним чертам характера, к обязанности, взгляду, намерению; при *событиях* и внешняя сторона получает свое неотъемлемое право, поскольку

объективная реальность, с одной стороны, доставляет форму для целого, с другой стороны — сама составляет главную часть содержания. В этом смысле я уже сказал раньше, что задача эпической поэзии сводится к тому, чтобы изобразить, как *протекает* действие, и поэтому не только удержать внешнюю сторону при преследовании целей, но дать и внешним обстоятельствам, явлениям природы и другим случайностям те же права, на которые в деятельности как таковой внутренняя сфера претендует исключительно в собственных целях.

ββ) Теперь, что непосредственно касается природы *особой* цели, об осуществлении которой эпос рассказывает в форме события, то согласно всему, что мы уже высказали, цель должна быть не *абстракцией*, а, наоборот, *конкретной* определенностью, не входя, однако, в сферу чистого произвола, поскольку она осуществляется в пределах субстанциального национального общественного бытия. Например, государство, как таковое, отечество или история государства и страны есть как государство и страна нечто общее, что, будучи взято в этой всеобщности, проявляется не как субъективно индивидуальное существование, т. е. не в нераздельной сомкнутости с определенным, живым индивидом. Так и историю страны, развитие ее политической жизни, ее устройства и судьбы можно изложить, как событие; но если происходящее приводится не как конкретное действие, не как внутренняя цель, страсть, страдание и деятельность известных героев, чья индивидуальность доставляет форму и содержание для всей этой действительности, то событие остается в своем оцепенелом, инертно развивающемся содержании, как история народа, государства и т. д. С этой точки зрения величайшая деятельность духа была бы самой мировой историей, и могла бы возникнуть попытка переработать это универсальное действие на поле битвы всеобщего духа в абсолютный эпос, героем которого был бы человеческий дух, человек (*humanus*), развивающийся и возвышающийся из темных пучин сознания; но именно благодаря своей универсальности этот материал был бы недостаточно индивидуальным для искусства. В самом деле, с одной стороны, у этого эпоса с самого начала не было твердо определенного фона и мировых устоев, как в отношении внешних географических условий, так и в отношении нравов, обычаев и т. д. А именно, единственной предполагаемой основой мог бы быть лишь всеобщий мировой дух, которого нельзя себе наглядно представить, как особое состояние и географическим условием которого является вся земля. Точно так же единственной целью, осуществившейся в этом эпосе, была бы цель мирового духа, постижимого лишь в мысли и подлежащего точному объяснению в своем подлинном значении, если же ему пришлось бы выступить в поэтическом облике, то во всяком случае, чтобы доставить целому надлежащий смысл и связь, он должен был бы быть выдвинутым, как самостоятельно действующее на-

чало. Это было бы возможно в поэтическом отношении лишь постольку, поскольку внутренний главный мастер истории, вечная, абсолютная идея, реализующаяся в человечестве, либо смогла бы проявиться, как руководящий, деятельный, активный индивид, либо оказалась бы действующей, как скрыто проявляющаяся необходимость. Но в первом случае бесконечность всего этого состава должна была бы взорвать неизменно ограниченный художественный сосуд определенной индивидуальности, или, чтобы помочь этому дефекту, снизиться до холодной аллегории общих размышлений о назначении человеческого рода и его воспитании, о цели гуманности, морального совершенства или, как бы ни была определена еще цель мировой истории. В другом случае опять-таки подлежали бы изображению различные духи народа, как особые герои; для их жизненной борьбы раскрывается история и продолжает идти вперед в прогрессирующем развитии. Если же дух нации должен был бы проявиться в своей действительности в поэтической форме, то это могло бы произойти лишь при условии, если бы действительно всемирно-исторические деятели прошли перед нами в своих действиях. Но тогда у нас был бы ряд особых образов, которые возникали бы и вновь исчезали в исключительно внешней последовательности, так что у них не доставало бы индивидуального единства и связи, поскольку царствующий мировой дух, как внутренняя самобытность и судьба, не мог бы поставить себя во главе в качестве самостоятельно действующего индивида. Если бы захотели усвоить, каковы эти духи народов в их универсальности и предоставили бы им действовать в их субстанциальности, то и это дало бы лишь подобный ряд и, кроме того, эти индивиды обладали бы лишь видимостью бытия на подобие индусских воплощений; их поэтический вымысел поблек бы перед правдой мирового духа, реализованного в действительной истории.

γγ) Отсюда извлекается всеобщее правило, что особое эпическое событие достигает поэтической живости лишь тогда, когда оно может быть теснейшим образом связано с *единым* индивидом. Подобно тому, как *единый* поэт измышляет и выполняет целое, так и здесь во главе должен также стоять единый индивид, к которому присоединяется событие, и в той же самой *единой* фигуре оно раскрывается и завершается. Но и в этом отношении присоединяются еще по существу более детальные требования. В самом деле, как раньше имелась всемирно-историческая обработка, так теперь, наоборот, могло бы показаться, что *биографически* поэтическая обработка определенной истории жизни представляет наиболее совершенный и подлинно эпический материал. Но это не так. Правда, в биографии индивид остается тем же самым, но события, в которые он облекается, могут прямо распасться вне зависимости друг от друга и сохранить субъект лишь в качестве совершенно внешней и случайной связывающей точки. Если же эпос должен быть чем-то в себе единым, то и событие

в форме которого эпос раскрывает свое содержание, должно обладать единством в самом себе. И то, и другое — единство субъекта и единство объективного становления в себе — должны совпасть и связаться. В жизни и подвигах Сиды в патриотических условиях интересен только *один* великий индивид, повсюду остающийся себе верным, в своем развитии, геройстве и смерти; его подвиги проходят мимо него, как у скульптурного божества, и в конце концов сам этот индивид прошел мимо нас, мимо себя самого, но поэмы, посвященные Сиду в качестве рифмованной хроники не составляют эпоса в собственном смысле и являются лишь осколками отдельных положений жизни этого национального героя, не подлежащих объединению в единство *одного* особого события. Лучше всего, как мы видим, удовлетворяется выставленное выше требование в «Илиаде» и «Одиссее», где в качестве главных фигур выступают Ахилл и Одиссей. Так же обстоит дело и в «Рамаяне». Особенно примечательное место в этом отношении занимает «Божественная комедия» Данте. Именно здесь эпический поэт сам оказывается тем единственным индивидом, со странствованиями которого в аду, чистилище и раю связано все и всяческое, благодаря этому об образах своей фантазии может рассказывать, как о собственных переживаниях, и поэтому получает большее право, чем имеется у других эпических поэтов, вплетать в объективное творение свои собственные чувства и рефлексии.

β) Итак, эпическая поэзия вообще весьма обстоятельно сообщает о том, что есть и происходит; таким образом объективное составляет как содержание, так и форму этой поэзии, но, с другой стороны, поскольку мы видим перед собой, как протекает известное действие, постольку как раз действительно выделяются индивиды, их подвиги и страдания, ибо воистину действовать могут лишь индивиды, будь то люди или боги. И чем живее они должны быть связаны с происходящим, тем более оправдывается то, что они привлекают к себе главный интерес. С этой точки зрения у эпической поэзии одинаковая почва с лирикой и с драматической поэзией, и поэтому для нас существенно определеннее подчеркнуть, в чем заключается специфически *эпическое* в изображении индивидов.

αα) Объективность эпического характера, прежде всего, в особенности для главных фигур, сводится к тому, что они сами по себе представляют *полноту черт*, что они являются цельными людьми, поэтому в них можно проследить развитие всех сторон души вообще, а конкретнее — развитие национального склада мыслей и способа деятельности. В этом отношении я уже в первой части («Эстетика», ч. I, стр. 304—305)¹ обратил внимание на фигуры героев Гомера, главным образом, на многообразие чисто человеческих и национальных черт; их в живом виде объединяет

¹ См. Гегель, Сочинения, т. XII, стр. 241—242.

в себе Ахилл, что же касается героя «Одиссеи», то он представляет собою богатый контрастный образ в сопоставлении с Ахиллом. В такой же многообразности черт характера и ситуаций представляется и Сид; он — сын, герой, возлюбленный, супруг, хозяин, отец, в отношении к своему королю, к своим друзьям, своим врагам. Другие же средневековые эпопеи остаются гораздо более абстрактными по роду своей характеристики, в особенности если их герои преследуют интересы рыцарства как такового и отходят от круга субстанциального народного содержания в собственном смысле слова.

Раскрыться в виде полноты в разнообразнейших положениях и ситуациях — главная задача в изображении эпических характеров. Трагические и комические образы драматической поэзии могут быть столь же содержательными, но так как у них главное составляет острый конфликт неизменно одностороннего пафоса с противоположной страстью в пределах совершенно определенных сфер и целей, то такая многогранность отчасти составляет скорее попутное богатство, хотя и не излишнее, отчасти же это богатство вообще перевешивается *единой* страстью и ее условиями, этическими точками зрения и т. п. и отодвигается в изображении на задний план. В полноте эпического все стороны претендуют на то, чтобы раскрыться в более самостоятельной широте. В самом деле, это коренится в основе эпической формы; с другой стороны, эпический индивид согласно всему состоянию мира имеет право быть и показать себя так, какой он есть, и что он есть, так как этот индивид живет в такие времена, к которым относится именно это *бытие*, эта непосредственная индивидуальность. Разумеется, например, по поводу гнева Ахилла можно высказать нравственно мудрое соображение, какое зло и ущерб причинил этот гнев, и извлечь отсюда вывод против совершенства и величия самого Ахилла — он не мог бы быть законченным героем и человеком, поскольку у него не было достаточно силы и самообладания, чтобы утишить свой гнев. Однако нельзя порицать Ахилла, и у нас нет оснований прощать его гнев только ради других великих достоинств, но Ахилл *таков*, каков он *есть*, и этим дело сделано с эпической точки зрения. Так же обстоит дело и с его честолюбием и славолубием. Ибо основное право этих великих характеров заключается в их энергии, как они проявляют *себя*, поскольку в своем своеобразии они вместе с тем заключают в себе всеобщее. Наоборот, обычная нравственность заключается в том, чтобы не обращать внимания на собственную личность и вкладывать всю энергию в это самопожертвование. Какое безмерное чувство своего «я» возносило Александра над его друзьями и жизнью многих тысяч людей. Личная месть и даже черта жестокости составляет подобную энергию героических времен, и в этом отношении Ахилл, как эпический характер, не нуждается в наставлениях.

ββ) Именно благодаря тому, что эпические герои представляют собою цельные личности, которые блестяще сосредоточивают в себе то, что в других случаях находится в разрозненном виде в национальном темпераменте, и остаются при этом значительными, свободными, прекрасными с человеческой точки зрения характерами, эти главные фигуры получают право стоять во главе и доставляют возможность видеть, что основное событие связано с их индивидуальностью. Нация концентрируется в них в виде отдельных живых субъектов, таким образом они энергично борются за основное предприятие и испытывают приключенческую судьбу. В этом отношении, например, Готфрид Бульонский в «Освобожденном Иерусалиме» Тассо, хотя и избирается вождем-предводителем целого войска в качестве благороднейшего, храбрейшего и справедливейшего из всех крестоносцев, но его образ не так выделяется, как Ахилл, этот воплощенный цвет юности всего греческого духа, или как Одиссей. Ахейцы не могут победить, если Ахилл устраняется из битвы; он один победой над Гектором побеждает также и Троию, а в единичном возвращении на родину Одиссея отражается возвращение *всех* греков из Трои, лишь с тем отличием, что как раз в том, что было суждено ему претерпеть, полнота страданий, жизненных взглядов и черт, свойственных этому содержанию, доходит до исчерпывающего изложения. Между тем драматические характеры выступают не в виде самобытных совершенных вершин целого, в них объективирующихся, но они скорее оказываются по себе самостоятельными согласно своим целям, которые извлекаются из их характера или из определенных принципов, сроднившихся с их более одинокой индивидуальностью.

γγ) Отсюда выводится *третье* условие относительно эпических индивидов, что эпос должен описывать не действие, как действие, а событие. В области драмы дело сводится к тому, что индивид оказывается деятельным в отношении своей цели и изображается именно в этой деятельности и ее следствиях. Неотложная забота о реализации единой цели в области эпоса отпадает. Здесь, правда, у героев также могут быть желания и цели, но самое главное заключается в том, что с ними случается при этом событии, а не исключительно деятельность ради их цели. Обстоятельства столь же действенны и чаще действеннее цели. Так, например, возвращение в Итаку есть действительное намерение Одиссея. «Одиссея» вскрывает нам эту черту не только в деятельном осуществлении данной определенной цели, но рассказывает в широком масштабе о всех зловключениях Одиссея во время скитаний, о его испытаниях, о встречающихся препятствиях, о минуемых опасностях и волнениях. Все эти переживания не возникли из его действий, как это было бы необходимо в области драмы, но происходят в связи с обстоятельствами путешествия, большею частью помимо собственного содействия героя. После приключе-

ния у лотофагов, Полифема, у лестригонов, его задерживает, например, Цирцея у себя в продолжение года; затем после посещения преисподней, после кораблекрушения он остается у Калипсо, пока ему нимфа не перестала быть привлекательной; из-за тоски по родине он со слезами на глазах начинает взирать на пустынное море. Тогда, наконец, сама Калипсо снабжает его материалом для судна, которое он строит, наделяет его пищей, вином и одеждой и очень озабоченно и дружественно прощается; наконец, после пребывания у феаков, сам того не ведая, он спящий попадает к берегу своего острова. Этот способ осуществления цели не мог бы быть драматическим. Опять-таки в «Илиаде» гнев Ахилла не является с самого начала целью, но состоянием, между тем этот гнев со всем тем, что следует из этой причины, составляет особый предмет для повествования; Ахилл, оскорбленный, вскипает; но после этого его действия не становятся драматическими; наоборот, он отстраняется в бездеятельном состоянии, остается с Патроклом у кораблей на берегу моря, негодуя, что царь народов не воздал ему чести; тогда обнаруживаются последствия этого удаления, и только, когда его друг погибает от руки Гектора, Ахилл активно вовлекается в действие. Опять-таки иначе намечается подлежащая осуществлению цель у Энея, и тут Вергилий рассказывает обо всех обстоятельствах, благодаря которым реализация цели замедляется столь разнообразными способами.

γ) Теперь — в отношении формы события в эпосе — нам следует только упомянуть о *третьей* существенной стороне. Я уже говорил раньше, что в драме внутренняя воля, ее задача и обязанность составляют существенно определяющий момент, являясь неизменно основой всего происходящего. Совершающиеся деяния, по-видимому, безусловно определяются характером и его целями, и поэтому преимущественно главный интерес представляет оправданность или неоправданность деятельности в рамках предположенных ситуаций и соответствующих конфликтов. Таким образом, если и в драме внешние обстоятельства действительны, то они играют роль только благодаря тому, что из них делает чувство и воля, только благодаря способу, каким характер на них реагирует. В эпосе же обстоятельства и внешние случайности имеют такое же значение, как и субъективная воля, и то, что совершает человек, проходит перед нами так же, как внешнее событие; таким образом, человеческая деятельность должна оказаться действительно в такой же мере обусловленной и направляемой сплетением обстоятельств. В самом деле, ведь эпически действует отдельный человек не только свободно от себя и для себя самого, но находится в составе коллектива, цель и наличие которого составляет неустранимое действительное основание для всякого отдельного индивида в широкой связи по себе целостного внутреннего и внешнего мира. Этот тип должен сохраниться в эпосе в изображении всех страстей, решений и выполнений. Правда, при

равноценности внешнего мира в его независимых случайностях, по-видимому, должен быть дан несомненный простор игре случая, и все же эпосу надлежит, наоборот, довести до изображения как раз подлинно объективное, внутри себя субстанциальное наличное бытие. В связи с этим противоречием тотчас следует возразить, что в события и вообще в то, как они протекают, вкладывается *необходимость*.

αα) В этом отношении можно утверждать, что судьба царит в эпосе, а не в драме, как это обычно считается. Драматический характер *сам* создает свою судьбу, благодаря особенностям своей цели, которую он хочет достигнуть в полноте коллизий среди данных и осознанных обстоятельств; для эпоса же судьба *является* извне, и эта сила обстоятельств, придающая поступку его индивидуальную форму, уделяющая человеку его жребий и определяющая исход его поступков, есть настоящее руководство судьбы. Что случается, то и должно быть; события таковы, какими они неизбежно оказываются. В лирике слышатся чувства, размышления, собственный интерес, тоска, драма объективно обнажает внутреннее право действия, эпическая же поэзия изображает стихии внутри себя необходимого, целостного наличного бытия, и индивиду больше ничего не остается, как следовать этому субстанциальному состоянию, как следовать сущему, быть или не быть в соответствии с ним и затем страдать, как он может и должен страдать. Судьба определяет, что должно произойти и что происходит, и насколько сами индивиды пластичны; таковы и следствия, таков успех и неуспех, жизнь и смерть. В самом деле, то доподлинное, что события раскрывают перед нами, есть великое всеобщее состояние, в нем поступки и судьбы людей оказываются чем-то единичным и преходящим. Этот рок есть великая справедливость; он трагичен не в драматическом смысле слова, где индивид оценивается как *личность*, а в эпическом смысле, где человек видимо подвергается суду по своему *делу*, и трагическая Немезида заключается в том, что великое дело оказывается непосильным для человека. Отсюда траурный отпечаток, лежащий на всем; мы видим, что самое прекрасное рано погибает; еще при жизни Ахилл скорбит о своей смерти, и в конце «Одиссеи» мы видим его самого и Агамемнона уже умершими, они подобно теням, с сознанием того, что они — тени; и Троя также гибнет, старого Приама убивают у домашнего алтаря, жёны, девы обращаются в рабынь, Эней по воле богов уходит, чтобы основать новое государство в Лациуме, и герои-победители возвращаются на родину лишь после множества страданий, достигнув благополучного или горестного конца.

ββ) Но способы, как изображается необходимость событий, могут быть очень разнообразными.

Наиболее доступным, наиболее неразвитым способом является простое установление событий без того, чтобы поэт давал более

точные объяснения тому, что является необходимым в отдельных случаях и во всеобщем результате, исходя из решений, вмешательства и содействия личных сил через присоединение руководящего божественного мира. Но в этом случае из всего тона изложения должно напрашиваться впечатление, что мы в описанных происшествиях и в великой жизненной судьбе отдельных индивидов и целых поколений имеем дело не только с изменчивой и случайной стороной человеческой жизни, но с по себе обоснованными судьбами, однако их необходимостью остается лишь темное действие силы, ее мы не индивидуализируем более определенным образом, как силу в ее божественном господстве, и не представляем в поэтическом виде в ее деятельности. Такого тона твердо держится «Песнь о Нибелунгах», причем она не приписывает руководства последним кровавым исходом всех действий ни христианскому провидению, ни языческому миру богов. Ибо в отношении христианства упоминается только хождение в церковь и месса, также приводятся слова епископа из Шпейера, обращенные к прекрасной Уте, когда герои хотят отправиться в страну короля Этцеля: да хранит их там бог. Кроме того, тут следуют вещие сны, предсказания дев Дуная Гагену и тому подобное, но нет богов, которые вмешивались бы, действительно руководя. Это придает изложению что-то неподвижное, нераскрытое, как бы объективную и тем самым в высшей степени эпическую печаль, что является полной противоположностью поэмам Оссиана, в которых, с одной стороны, боги также не проявляются, но, с другой стороны, имеются жалобы на смерть и на гибель всего поколения героев в виде субъективной скорби седовласого певца и как улада грустного воспоминания.

От этой точки зрения следует по существу отличать полное переплетение любой человеческой судьбы и естественных явлений с решением, желанием и деятельностью многообразного мира богов, на такого рода концепцию мы наталкиваемся в великих индусских эпопеях, у Гомера, Вергилия и т. п. Я уже раньше («Эстетика», ч. II, стр. 71—73)¹ обратил внимание на вводимое поэтом разнообразие поэтических толкований, даже мнимо случайных событий при помощи содействия и проявления богов и пытался конкретизировать примерами из «Илиады» и «Одиссеи». Здесь особенно дает себя чувствовать требование сохранить в деятельности богов и людей поэтическую связь взаимной самостоятельности, чтобы ни боги не могли свестись к безжизненным абстракциям, ни человеческие индивиды — лишь к послушным слугам. Как избежать этой случайности, я также подробнее разъяснил в другом месте («Эстетика», ч. I, стр. 289—297)². В этом отношении индусский эпос не всюду достиг подлинно идеальной связи богов

¹ См. Гегель, Сочинения, т. XIII, стр. 53—54.

² См. Гегель, Сочинения, т. XII, стр. 229—236.

и людей, поскольку на этой ступени символической фантазии человеческий элемент в своей свободной прекрасной действительности еще остается оттесненным, и индивидуальная деятельность человека отчасти выступает, как воплощение богов, отчасти исчезает вообще, как нечто более второстепенное или изображается в виде аскетического подъема в божественное состояние и силу. Наоборот, в христианстве особые персонифицированные силы, страсти, человеческий гений, ангелы большею частью располагают слишком незначительной индивидуальной самостоятельностью и благодаря этому легко превращаются во что-то холодное и абстрактное. Ту же картину мы находим и в магометанстве. Если природа и мир человека перестают быть божественными, а вещи остаются в порядке прозаическом в пределах этого мирозерцания, в особенности, если это мирозерцание начинает склоняться к сказочному, труднее избежать опасности, что без внутренних оснований и опоры будет придан чудесный смысл тому, что в себе и для себя случайно и безразлично во внешних обстоятельствах, которые даны лишь как повод для человеческой деятельности и как оправдание и развитие индивидуального характера. Этим, правда, нарушается идущая в бесконечность связь действия и причины, и сразу сосредоточиваются в единство различные члены этой прозаической цепи обстоятельств, которые не могут быть уничтожены; если же это происходит без нужды и внутреннего смысла, то такой способ истолкования представляется простой игрой фантазии, которая нечто по существу невероятное обосновывает как что-то возможное и действительно происходящее — примером могут служить рассказы «Тысячи и одной ночи».

Напротив, наилучшая середина в этом отношении доступна для греческой поэзии, ибо как своим богам, так и своим героям и людям, она в состоянии доставить взаимно нерушимую силу и свободу самостоятельной индивидуальности согласно всей своей основной точке зрения.

γγ) Но что касается всего божественного мира, то специально в эпосе обнаруживается одна сторона, на которую я указал уже выше в другом разрезе, а именно: противоположность эпопей *самобытных* и *искусственно созданных* в более позднюю эпоху. Всего больше бросается в глаза эта разница у Гомера и Вергилия. Культурный уровень, на котором возникли поэмы Гомера, находится еще в прекрасной гармонии с самим сюжетом, между тем у Вергилия любой гекзаметр напоминает нам о том, что точка зрения поэта безусловно отлична от мира, который он нам хочет изобразить, и преимущественно боги лишены свежести своей жизненной силы. Вместо того, чтобы жить самим и вызывать веру в свое существование, они являются лишь *голым* вымыслом и внешним средством, — а к таким вымыслам ни поэт, ни слушатель не может относиться серьезно, хотя и придана видимость, словно они и в самом деле *взяты всерьез*. Во всем эпосе Вергилия вообще сияет

обыкновенный свет и древнее предание; легенда, сказочный элемент поэзии входит в рамки определенного разумения с прозаической ясностью; в Энеиде рассказ развивается, как в римской истории Ливия, — у него древние цари и консулы произносят речи наподобие речей ораторов на римском рынке или в школе риториков времен Ливия; а от этого очень значительно отклоняется то, что сохранилось благодаря традиции, какова, например, басня Менения Агриппы о желудке (Ливий, II, гл. 32), как образец старинного красноречия. Между тем у Гомера боги витают в магическом свете между вымыслом и действительностью; они не настолько близки к представлению, чтобы им можно было появиться в повседневной завершенности, и все же вместе с тем они не остаются настолько неопределенными, чтобы не обладать живой реальностью для нашего созерцания. То, что они делают, можно так же хорошо объяснить из внутреннего начала действующих людей, а то, почему они вызывают веру в себя, составляет субстанциальную сторону, содержание, лежащее в их основе. С этой стороны и поэт относится к ним серьезно, но их образы и внешнюю действительность он сам разрабатывает иронически. Так, по-видимому, и древние народы верили в эту внешнюю форму явления, лишь как в произведения искусства, которые через поэта получают свое подтверждение и свой смысл. Эта свежая человеческая чистота наглядного представления, благодаря которому сами боги кажутся человеческими и естественными, составляет главную заслугу поэм Гомера, в то время как божества Вергилия поднимаются и нисходят в виде чудес, хладнокровно изобретенных, в виде искусственных механизмов в рамках действительного хода вещей. Несмотря на свою серьезность, даже именно благодаря этой серьезной мине Вергилий не обошелся без пародии, и Меркурий Блумауэра в лице курьера в сапогах со шпорами и плеткой — образ, хорошо обоснованный. Гомеровские боги не доставляют материала, чтобы их обращали в карикатуру; собственное изображение Гомера представляет их в достаточно смешном виде; ведь у него у самого боги принуждены смеяться над хромым Гефестом и над искусной сетью, в которую попались Марс с Венерой; кроме того, Венеру бьют по щекам, а Марс кричит и падает. Этой естественной непринужденностью поэт освобождает нас также от внешней формы, им выставленной, и все же опять-таки устраняет это человеческое существование, от которого он отказывается, и выдвигает по себе неизбежную субстанциальную силу и веру в нее. Дадим два-три более конкретные примера — так, трагический эпизод с Дидоной окрашен в столь современные краски, что его мог воспроизвести Тассо, подражая, частично даже дословно перевести, почти до наших дней вызывая восторг французов. И все же как совсем по-иному, по-человечески наивно звучит все в рассказе о Цирcee и Калипсо. Таково же у Гомера схождение Одиссея в Аид. Это мрачное, сумеречное жилище теней представляется в смутном тумане, в сме-

шении фантазии и действительности, волнующем нас удивительными чарами. Гомер не предоставляет своему герою возможности сойти в готовую преисподнюю, но сам Одиссей выкапывает себе ров и выливает туда кровь козла, которого он заколол, затем он вызывает тени, которые должны к нему устремиться; одних он призывает испить животворной крови, чтобы они с ним поговорили и могли бы ему дать ответ, других он изгоняет мечом, тех, кто теснится вокруг него в жажде жизни. Все происходит здесь в живом виде благодаря самому герою — он не ведет себя безропотно, подобно Энею и Данте. У Вергилия же, наоборот, Эней по-настоящему спускается, и лестница, Цербер, Тантал и остальное носит характер организованного домоустройства как в чопорном руководстве по мифологии.

Еще больше нам бросается в глаза этот внешний стиль поэта, представляющий собою не живое творчество, обусловленное самим сюжетом, а искусственно разработанное изделие, в том случае, когда излагаемый рассказ дополнительно нам известен и привычен в своей действительно свежей форме или исторической действительности. Таков, например, «Потерянный рай» Мильтона, «Ной» Бодмера, «Мессиада» Клопштока, «Генриада» Вольтера и многие другие. Во всех этих поэмах нельзя не усмотреть разлада между содержанием и рефлексией автора, откуда он черпает описание событий, лиц и состояний. Например, у Мильтона мы действительно находим чувства, размышления, вызванные современной фантазией и моральными представлениями его времени. Также у Клопштока мы, с одной стороны, имеем бога-отца, историю Христа, патриархов, ангелов и т. п., с другой стороны, — немецкую культуру восемнадцатого века и понятия метафизики Вольфа. И эта двойственность усматривается в любой строке. Во всяком случае здесь самое содержание доставляет известные трудности. В самом деле, бог-отец, небо, небесные воинства не настолько подходят для индивидуализирования свободной фантазии, как боги Гомера; последние, подобно отчасти фантастическим измышлениям Ариосто, в своем внешнем проявлении, поскольку они не выступают в виде моментов человеческих действий, но даны сами по себе в качестве индивидов друг по отношению к другу, вместе с тем содержат шутку над этим проявлением. В отношении религиозных взглядов Клопшток попадает в сферу, лишенную основания, он ее наделает блеском богатой фантазии и при этом требует, чтобы все, что он берет всерьез, также нами необходимо принималось всерьез. Здесь особенно плохо обстоит дело с его ангелами и чертями. Такого рода фикции еще заключают нечто содержательное и индивидуально самобытное, если материал их действий коренится в человеческой душе или в другой какой реальности, как это свойственно божествам Гомера, если такая фикция, например, наделается значением настоящего гения или ангела-хранителя человека, покровителя города и т. п.; помимо же такого конкрет-

ного значения, они тем более обнаруживают простую пустоту воображения, чем серьезнее приписываемое им существование. Например, Аббадона, мстительный дьявол («Мессиада», песнь II, стих. 627—850) не имеет никакого настоящего аллегорического смысла — ведь в такой определенной абстракции, у такого дьявола нет подобного непоследовательного порока, который бы обернулся в добродетель. Если бы Аббадона был человеком, то обращение к богу казалось бы оправданным, но у по себе злого, не представляющего отдельного человеческого зла оно остается лишь чувственной моральной тривиальностью. Клопштоку прежде всего нравится такое фиктивное измышление лиц, состояний и событий, не представляющих никакого извлечения из наличного мира и его поэтического содержания. Ибо и с его моральным мировым осуждением придворной вакханалии дело обстоит не лучше, в особенности в противоположность Данте, который осуждает в преисподнюю знакомых лиц своей эпохи в совершенно другом плане. С подобным же поэтическим отсутствием реальности представлена у Клопштока также радость воскресения души Адама, Ноя, Сима и Иафета и т. п., уже соединившихся с богом, — в II-й песне «Мессиады» они вновь возвращаются в свои гроба по повелению Гавриила. Здесь нет ничего разумного и внутри себя устойчивого. Души жили, созерцая бога, теперь они видят землю, но не достигают никакого другого состояния; было бы лучше всего, если бы они явились человеку, но даже и этого не происходит. Здесь, правда, нет недостатка в прекрасных чувствах, в трогательных положениях, особенно привлекательно описание того момента, когда душа вновь принимает свое тело, — но содержание остается для нас выдумкой, в которую мы не верим. В противоположность таким абстрактным представлениям бесконечно больше внутренней правды и реальности в том, как у Гомера тени пьют кровь, в том, как они вновь оживают, наделенные памятью и языком. Со стороны фантазии эти образы у Клопштока богато разукрашены, но самой существенной стороной все же остается лирическая риторика ангелов, являющихся лишь простыми средствами и слугами, или также патриархов и других библейских персонажей — их речи и излияния в таком случае довольно плохо соответствуют историческому образу, под видом которого они нам, вообще говоря, известны. Марс, Аполлон, война, наука и т. п. — эти силы не являются чем-либо вымышленным по своему содержанию вроде ангелов, не представляют они собою также исторических лиц из сферы прошлого, каковы патриархи, но это постоянные силы, *форма* и проявление которых сделаны лишь *поэтически*. В «Мессиаде» же, хотя она и содержит очень много прекрасного — чистое чувство и блестящее воображение, — именно благодаря особенностям фантазии привходит бесконечно много пустого, абстрактно-рассудочного и привносимого лишь для нарочитого употребления, что при разорванности содержания и способа его представления

слишком скоро превращает всю поэму в нечто прошлое. Ибо живет и сохраняет себя лишь то, что внутри себя в непоколебленном виде воспроизводит непосредственным образом изначальную жизнь и деятельность. Поэтому следует держаться первобытных эпоей и отмежеваться как от точек зрения, идущих вразрез с тем, что дано в действительной, актуальной современности: так, прежде всего — от ложных эстетических теорий и высказываний, если хотят наслаждаться и изучать первобытное миросозерцание народов, эту великую духовную естественную историю. Мы можем только приветствовать нашу новейшую эпоху и нашу немецкую нацию, что она преодолела прежнюю ограниченность рассудка для достижения этой цели и, освободив дух от узких взглядов, сделала его восприимчивым к созерцаниям, взятым в виде индивидов, предназначенных к тому, чтобы быть такими, каковы они были, в качестве оправдавшего себя духа народа, смысл и деятельность которого раскрыты перед нами в эпоеях этого народного духа.

с) Эпос как охваченная единством полнота

В отношении специальных требований, предъявляемых к эпосу в собственном смысле, мы до сих пор говорили, с одной стороны, о *всеобщем* мировом фоне, с другой стороны — об *индивидуальном* событии, которое разыгрывается на этой почве, равно об индивидах, действующих под водительством богов и судьбы. Оба эти основные моменты должны, *в-третьих*, замкнуться в единое эпическое целое, по отношению к которому я хочу подробнее коснуться лишь следующих пунктов.

А именно, *во-первых*, полноты *объектов*, которые должны войти в изображение благодаря связи особого действия с его субстанциальной почвой;

во-вторых, своеобразия эпического *способа раскрытия*, отличного от лирики и драматической поэзии;

в-третьих, конкретного *единства*, в которое должно замкнуться внутри себя эпическое произведение независимо от своего широкого развертывания.

а) Как мы видели, содержанием эпоса является целостность мира, в котором разыгрывается индивидуальное действие. Поэтому сюда включаются многочисленные предметы, имеющие отношение к точкам зрения, действиям и состоянию мира.

аа) Лирическая поэзия, с одной стороны, раскрывается в определенных ситуациях, в рамках которых лирическому субъекту остается доступным большее многообразие содержания — его он может вовлечь в свои чувства и рефлексии, все же в этом поэтическом роде основной тип составляет форма внутреннего чувства, тем самым исключается возможность придать широко наглядный

характер внешней реальности. Наоборот, драматическое произведение искусства дает нам в действительно живом виде своеобразие и ход самого действия, так что здесь с самого начала отпадает описание места, внешнего вида действующих лиц и случая как такового, и вообще скорее должны быть выставлены внутренние мотивы и цели, нежели связь вселенной во всей своей широте и реальное положение индивидов. В эпосе же помимо охватывающих реальных условий национальной жизни, на которых базируется действие, находит свое место, как внутреннее, так и внешнее, и здесь разворачивается вся полнота того, что входит в состав поэзии человеческой жизни. Сюда мы можем, с одной стороны, отнести окружающую природу, а именно — не только как соответствующий определенный местный колорит, но и как созерцание полноты природы, — я уже указывал выше, например, что из «Одиссеи» мы узнали, какова была по представлению греков в эпоху Гомера форма земли, охватывающее сушу море и т. п. Но эти природные моменты составляют не главный предмет, а простую предпосылку, ибо, с другой стороны, в качестве более существенного момента раскрывается представление всего божественного лица в его бытии, действии, деятельности, а между тем и другим, *в-третьих*, проступает человеческое как таковое в полноте его домашней и общественной, мирной и военной обстановки, нравов, обычаев, особенностей и обстоятельств, причем это неизменно идет по двум направлениям — как в сторону индивидуального случая, так и всеобщего состояния в рамках национальных и всякого рода других условий. Что касается, наконец, этого духовного содержания, то воспроизводится не только внешний ход, но равным образом нами должны быть осознаны и внутренние чувства, цели и намерения, изображение последовательности или непоследовательности индивидуальных поступков. Итак, не отпадает и подлинное содержание лирического и драматического жанров, хотя эти стороны, не доставляя основных форм для изображения в целом, имеют силу в сфере эпического лишь как моменты и не должны лишать эпоса его своеобразных черт. Поэтому нельзя усматривать чего-либо подлинно эпического в том, когда лирические высказывания определяют тон и колорит, как, например, у Оссиана, или если они выделяются тою своей частью, где поэт доставил наилучшее из того, что он мог доставить, — в известной степени мы находим это у Тассо, а преимущественно у Мильтона и Клопштока, но чувства и рефлексии должны раскрываться подобно внешней стороне, так же как нечто протекавшее, сказанное, и не должны нарушать спокойно разворачивающегося эпического тона. Несвязный крик чувства, вообще интимная песня души, которая изливается, чтобы сделать *себя* доступной изображению, не подлежит включению в эпос. Столь же решительно отклоняет также эпическая поэзия живость драматического диалога — в таком диалоге лица ведут разговор в своей непосредственной наличности и на

первом плане неизменно остается характерная взаимная беседа персонажей, друг друга убеждающих, повелевающих, оказывающих воздействие или словно стремящихся охватить страстностью своих доводов.

ββ) Между тем, *во-вторых*, это только что приведенное многостороннее содержание эпос должен поставить перед нашим взором не в исключительно наличной самой по себе объективности, но форма, через которую содержание становится подлинным эпосом, представляет собой *индивидуальное* событие, как я об этом неоднократно говорил. Если это внутри себя ограниченное действие должно остаться в связи с содержанием, привносимым извне, то этот более широкий круг должен быть поставлен в прочную связь с тем, как разворачивается индивидуальное событие и не должен самостоятельно выпадать из события. Лучшим образцом такого взаимопроникновения является «Одиссея». Например, мирная домашняя обстановка, а равно представление чужих варварских народов и стран, образы царства теней и т. п. тесно связаны с личными злоключениями возвращающегося на родину Одиссея и с похождениями Телемаха, выехавшего навстречу отцу, так, что ни одна из этих сторон абстрактно не выделяется из события как такового и не превращается в нечто самостоятельное; точно так же она не может косно сосредоточиться в себе, подобно хору в трагедии, не действующему и имеющему перед собой только всеобщее, а оказывает воздействие на поступательное движение событий. Подобным же образом и природа и божественный мир не ради самих себя, а в связи с особым действием, руководить которым является обязанностью богов, получают индивидуальный и жизненный облик именно благодаря этому. Только в таком случае рассказ может свестись лишь к простому описанию независимых предметов, так как всюду он сообщает о развивающемся ходе события, избранного поэтом в качестве специфического материала целого. С другой стороны, особое событие, наоборот, не может уже настолько включить в себя и поглотить субстанциальную национальную основу и целостность, в которой оно развивается, чтобы эта национальная основа отказалась от всякого самостоятельного существования и должна была бы обнаружиться лишь в качестве чего-то вспомогательного. В этом отношении, например, поход Александра на Восток не представляет хорошего материала для подлинной эпопеи. Ибо это героическое деяние и по решению и по своему выполнению слишком сосредоточено в нем, как этом *единственном* индивидуе, его индивидуальный дух и характер настолько являются общими носителями этого деяния, что у национальной основы, у войска и у вождей его недостает независимого существования и положения — их мы выше признали необходимыми. Войско Александра составляет его народ, безоговорочно связанный с ним и его повелениями, он ему *только* подчинен, добровольно он за ним не сле-

довал; настоящая же эпическая живость заключается в том, что оба основных элемента, особое действие с его индивидами и всеобщее состояние мира, являясь, правда, неизменно опосредствованными, сохраняют, однако, в этой взаимной связи также необходимую самостоятельность, чтобы проявиться, как бытие, приобретающее и имеющее существование и для себя самого.

γγ) Если мы уже по отношению к эпической субстанциальной почве вообще ставим требование, сводящееся к тому, что она, чтобы дать индивидуальному действию возникнуть из себя, должна быть преисполнена коллизий; если мы, во-вторых, видели, что эта общая основа может проявляться не сама по себе, но только в форме определенного события и в связи с ним, то в этом индивидуальном событии следует также искать *исходную точку* для всей эпической поэмы. Это имеет особенное значение для исходных положений. И здесь мы можем в качестве образца назвать «Илиаду» и «Одиссею». В первой поэме общим живо проступающим фоном является Троянская война, которая, однако, выступает перед нашим взором в рамках определенного события, связанного с гневом Ахилла; таким образом поэма замечательно отчетливо начинается с положений, которые возбуждают негодование главного героя против Агамемнона. В «Одиссее» материал для начала доставляется двумя различными фактами: злоключениями путешествия Одиссея и домашними событиями в Итаке. Гомер близко придвигает оба эти факта, причем он прежде всего только кратко сообщает о возвращающемся домой герое, что Калипсо его задержала, и затем переходит к страданиям Пенелопы и к поездке Телемаха. То, что делает возможным возвращение, сопряженное с препятствиями, и то, что делает его необходимым с точки зрения тех, кто остался дома, — оба эти ряда мы обозреваем единым взором.

β) Отправляясь от такого начала, *во-вторых*, эпическое произведение разворачивается способом, в корне отличным от лирического и драматического произведения.

αα) Ближайшее, что с этой точки зрения следует иметь в виду, касается *широты*, свойственной развитому эпосу. Широта свойственна как содержанию эпоса, так и форме. Мы только что обратили внимание на многообразие предметов, принадлежащих вполне развитому эпическому миру по своим внутренним силам, влечениям и духовным требованиям, а равно по своему внешнему положению и окружению. Поскольку все эти стороны принимают форму объективности и реального проявления, каждая сторона превращается внутри себя в самостоятельную внутреннюю и внешнюю форму, на ней может остановиться эпический поэт в своем описании или изложении и может ей позволить раскрыться в ее внешнем элементе, в то время как лирика, все, что она схватывает, сосредоточивает в интимности ощущения или превращает в единенную всеобщность рефлексии. С объективностью непосред-

ственно связана внеположность и пестрое изобилие разнообразных черт. Уже и с этой точки зрения ни в каком другом поэтическом роде, кроме эпоса, эпизоды не получают до такой степени права эмансипироваться так, чтобы казаться почти самостоятельными и ни с чем не связанными. Но наслаждение данным, наслаждение формой действительной реальности не должно, как я уже сказал, идти так далеко, чтобы включать в поэму положения и явления, не имеющие никакой связи с особым действием или его основой, а самые эпизоды должны оказаться действительными в отношении развертывания события, хотя бы в качестве препятствий или задерживающих промежуточных обстоятельств. Несмотря на это, ради формы объективности связь отдельных частей в эпосе может быть только рыхлой, ибо в объективном внутренняя суть заключается в опосредствовании, а то, что обращается наружу, составляет независимое существование особых сторон. Этот недостаток строгого единства и значительных связей отдельных членов эпической поэмы, которая по своей непосредственной форме, кроме того, весьма раннего происхождения, является основанием к тому, что она поддается отдельным вставкам и изъятиям скорее, нежели лирические и драматические произведения; наряду с этим, с другой стороны, она включает отдельные сказания, еще до того достигшие в своем оформлении известной художественной высоты, как отдельные элементы нового охватывающего целого.

ββ) Если мы теперь, *во-вторых*, обратимся к тому способу, каким эпическая поэзия может быть уполномочена на то, чтобы *мотивировать* дальнейшее течение и ход событий, то основание происходящего она не может извлекать ни исключительно из субъективного настроения, ни из простой индивидуальности характера и тем самым вступать в собственную сферу лирического и драматического, но и в этом отношении должна держаться формы объективности представляющей основную эпическую черту. А именно, с другой стороны, мы неоднократно могли убедиться в том, что для повествовательного изложения внешние обстоятельства имеют не меньшее значение, чем определения внутренней стороны характера; ибо в эпосе одинаково твердо стоит рядом своеобразие и неизбежность внешней сферы, и поэтому эпическое лицо может, по-видимому, следовать за внешними обстоятельствами без ущерба для своей поэтической индивидуальности и в своей деятельности быть результатом отношений, так что тем самым эти отношения выступают как нечто значительное вместо характера, занимающего исключительное положение в драме. В «Одиссее» преимущественно ход событий почти сплошь мотивирован этим способом. Так же обстоит дело в «Освобожденном Иерусалиме» Тассо, где, помимо храброго сопротивления сарацин, еще многие естественные обстоятельства противостоят намерениям христианского войска. Таких примеров можно привести множество почти из любой знаменитой эпопеи, ибо эпическому поэту надлежит выбирать

как раз такой материал, в котором этот способ изображения становится возможным и необходимым.

То же самое встречается там, где результат должен явствовать из действительных намерений индивидов. Именно и здесь должно быть извлечено и высказано не то, что характер в драматическом смысле созидает из обстоятельств и отношений в соответствии со своими намерениями и индивидуальной страстью, односторонне его охватившей, чтобы показать свой темперамент как по отношению к этим внешним моментам, так и в отношении других лиц, но эпический индивид исключает эту чистую деятельность согласно ее субъективному характеру, равно как излияние чисто субъективных настроений и случайных чувств и, наоборот, придерживается, с одной стороны, реальных обстоятельств, с другой же стороны, — то, что на него действует, должно быть чем-то в себе и для себя значимым, всеобщим, нравственным и т. д. В особенности Гомер дает в этом случае повод для неисчерпаемого количества наблюдений. Таковы, например, жалобы Гекубы в связи со смертью Гектора, Ахилла по поводу смерти Патрокла — по содержанию они могли бы быть трактованы совершенно лирически, но не уклоняются от эпического тона; с другой стороны, Гомер нигде не переходит в драматический стиль в ситуациях, подходящих для драматического изображения, каковы, например, спор Агамемнона и Ахилла в совете князей или прощание Гектора с Андромахой. Возьмем, например, последнюю сцену, это — наилучшее, что эпическая поэзия была в состоянии дать. Даже в попеременной песне Амалии и Карла в «Разбойниках» Шиллера, где тот же сюжет должен быть обработан совсем лирически, звучит еще эпический тон из «Илиады». Но с какой эпической силой описывает Гомер в шестой книге «Илиады», как тщетно ищет Гектор Андромаху дома и как он потом находит ее лишь по дороге к Скейским воротам, как она спешит ему навстречу, идет рядом с ним и говорит ему, пока он со спокойной улыбкой смотрит на своего мальчугана на руках служительницы:

Муж удивительный, губит тебя твоя храбрость! ни сына
Ты не жалеешь, младенца, ни бедной матери; скоро
Буду вдовой я, несчастная! скоро тебя аргивяне,
Вместе напавши, убьют! а тобою покинутой, Гектор,
Лучше мне в землю сойти: никакой мне не будет отрады,
Если, постигнутый роком, меня ты оставишь: удел мой
Горести! Нет у меня ни отца, ни матери нежной!

И тут она подробно рассказывает об обстоятельствах гибели своего отца и смерти семи братьев — они все пали от руки Ахилла; о заточении матери, освобождении и смерти ее. Тогда только она снова обращается с настоятельной просьбой к Гектору, который для нее и отец, и мать, брат и муж во цвете лет, и умоляет его

остаться на башне, не оставлять мальчика сиротой, а ее, жену — вдовой. В том же духе отвечает ей Гектор:

Всё и меня то, супруга, не меньше тревожит; но страшный
Стыд мне пред каждым троянцем и длинноодежной троянкой,
Если, как робкий, останусь я здесь, удаляясь от боя.
Сердце мне то запретит; научился быть я бесстрашным,
Храбро всегда, меж троянами первыми, биться на битвах,
Доброй славы отцу и себе самому добывая!
Твердо я ведаю сам, убеждаясь и мыслью и сердцем,
Будет некогда день, и погибнет священная Троя,
С нею погибнет Приам и народ копыеносца Приама.
Но не столько меня сокрушает грядущее горе
Трои, Приама родителя, матери дряхлой, Гекубы,
Горе тех братьев возлюбленных, юношей многих и храбрых,
Кои полягут во прах под руками врагов разъяренных,
Сколько твое, о супруга! тебя меднолатный ахеец,
Слезы ликую, в плен повлечет и похитит свободу!
И, невольница, в Аргосе будешь ты ткать чужеземке,
Воду носить от ключей Мессеяса или Гипперея,
С ропотом горьким в душе; но заставит жестокая нужда!
Льющую слезы тебя кто-нибудь там увидит и скажет:
Гектора это жена, превышавшего храбростью в битвах
Всех конеборцев троян, как сражались вокруг Илиона!
Скажет, — и в сердце твоём пробудится новая горесть:
Вспомнишь ты мужа, который тебя защитил бы от рабства!
Но, да погибну и буду засыпан я перстью землею
Прежде, чем плен твой увижу и жалобный вопль твой услышу!

То, о чем здесь говорит Гектор, полно чувства, трогательно, но не в лирическом или драматическом смысле, а в эпическом, поскольку картина страданий, которую он набрасывает и которая ему самому причиняет скорбь, с одной стороны, изображает внешние обстоятельства, чисто объективный элемент, между тем как, с другой стороны, то, что его влечет и подталкивает, проявляется не как персональная воля, не как субъективное решение, но как необходимость, которая составляет как бы его собственную цель и желание. Подобного же рода *эпическим* умилением отличаются также просьбы, с которыми побежденные вызывают к героям-победителям, умоляя пощадить им жизнь, прибегая к обстоятельным объяснениям и доводам; ведь движение души, которое вытекает лишь из внешних обстоятельств и пытается воздействовать только мотивами объективных условий и ситуаций, не имеет драматического характера, хотя новейшие трагики пользовались время от времени и этим способом воздействия. Так например, в «Орлеанской деве» Шиллера сцена на поле битвы между английским рыцарем Монгомери и Иоанной (акт II, сцена 6), как уже правильно заметили другие, скорее эпическая, нежели драматическая. В час опасности рыцарь теряет все свое мужество, и все же он не может бежать, теснимый разгневанным Тальботом, наказывающим смертью трусость, и девою, побеждающей даже храбрейших.

Зачем (воскликает он) переплывал я море?.. Бедный! бедный!
Обманутый любимой мечтой, я здесь
Искал в бою прекрасной славы... что ж нашел?
Моей судьбы неодолимая рука
Меня в сей бой на гибель привела... Почто
Не на берегу моей Саверны я теперь,
В дому родительском, где мать я покинул
В печали, где моя цветущая невеста?

Эти высказывания недостойны мужчины; они делают мало подходящим весь образ рыцаря как для эпоса в собственном смысле, так и для трагедии, они скорее клонятся к комедии. Когда же Иоанна с возгласом «Стой! ты погиб; британка жизнь тебе дала» устремляется на него, он бросает меч и щит и умоляет на коленях пощадить его жизнь. Доводы, которые он подробно развивает, чтобы повлиять на нее, таковы: он беззащитен, его отец богат и он выкупит его золотом; Иоанна, как дева, принадлежит к кроткому полу; его любит его нежная невеста, которая в слезах тоскует дома, ожидая возвращения возлюбленного; он оставил дома несчастных родителей, и какая тяжелая судьба умереть на чужбине неоплаканным; все эти доводы, с одной стороны, сами по себе относятся к объективным условиям, имеющим силу и значение, с другой стороны, — спокойное изложение этих условий носит эпический характер. Подобным же образом поэт мотивирует то обстоятельство, почему Иоанна должна его выслушать; внешней причиной является то, что просящий безоружен, между тем как с точки зрения драмы, она, не колеблясь, должна была бы его убить с первого же взгляда, поскольку она выступает как непоколебимый враг всех англичан; она весьма риторически высказывает эту грозящую гибелью ненависть и оправдывает ее тем, что она связана с миром духов, накладывающим страшные обязательства договором:

Все умерщвлять мечом, что мне сражений бог
Живущее пошлет на встречу роковую.

Если бы для нее имело значение лишь то, что Монгомери не должен умереть безоружным, то в его руках было лучшее средство остаться живым, поскольку она так долго его слушала: ему только не следовало снова обращаться к оружию. Но по ее вызову сразиться с ней, смертной, ради сладкой жизненной доли он снова берется за меч и падает от ее оружия. Без обширных эпических объяснений такое *продолжение* сцены скорее подошло бы к драме.

γγ) *В-третьих*, в общем мы можем так охарактеризовать способ поэтического развития эпических событий как в отношении внешнего охвата, что необходимо с точки зрения более конкретной наглядности, так и в отношении поступательного развития в направлении конечного результата действия, в особенности в противоположность драматической поэзии: эпическое изображение не

только вообще задерживается на расписывании объективной реальности и внутренних состояний, но помимо того, *тормозит* конечную развязку. Тем самым эпическое изображение преимущественно приводит к многосторонности, отправляясь от проведения основной цели, — последовательно развивающуюся борьбу этой цели поэт-драматург никогда не должен терять из виду; благодаря этому эпическое изображение получает возможность воспроизвести перед нами полноту мира ситуаций, которая иначе оставалась бы невыраженной. Такого рода задержкой вообще начинается «Илиада», поскольку Гомер тотчас рассказывает о смертельном недуге, распространившемся по воле Аполлона в лагере греков, и с этим связывает спор Ахилла с Агамемноном. Этот гнев — вторая задержка. Еще в большей степени в «Одиссее» всякое приключение, случающееся с Улиссом, представляет собою промедление для возвращения. Особенное значение имеют *эпизоды* для того, чтобы прервать непосредственный ход развития, в большинстве случаев они составляют задержки. Таково, например, кораблекрушение Энея, любовь к Дидоне, выступление Армиды, — у Вергилия и Тассо, — таковы же в романтическом эпосе вообще многочисленные разнообразные любовные похождения отдельных героев, которые у Ариосто даже нагромождаются в виде пестрого многообразия и взаимно переплетаются, так что тем самым борьба христиан и сарацинов остается на заднем плане. Правда, в «Божественной комедии» Данте нет выразительных препятствий для развития, но здесь эпически медленный ход вообще обуславливается описанием, повсюду задерживающимся, отчасти множеством небольших эпизодических историй и разговоров с отдельными осужденными, о которых поэт доставляет более подробные сведения.

В этом отношении прежде всего необходимо чтобы подобные препятствия, которые встречаются на пути развития, стремящегося к известной цели, не представляли собой простых средств, приспособленных к внешним целям. В самом деле, ведь уже общее положение, на почве которого развивается эпический мир, тогда лишь подлинно поэтично, когда кажется, что оно сложилось само собой, точно так же и весь ход событий тем более должен сам собой возникнуть в связи со стечением обстоятельств и предначертаниями судьбы, при этом так, чтобы никто не заметил субъективных намерений поэта — именно чем больше как в отношении целого, так и в отношении отдельных частей, объективное оформление претендует на то, чтобы самому проявляться через себя и для себя — имеются в виду как моменты внешних явлений, так и субстанциальная суть содержания. Если же все возглавляется божественным миром, служащим руководством, направляющим события, то в этом случае опять-таки самому поэту нужна нетронутая, живая вера в божества — ведь подобные препятствия преимущественно вызываются богами, — таким образом, там, где эти силы

трактуются как бездушный механизм, как и то, что от них исходит, снижается до нарочитой простой топорной выдумки поэта.

γ) После того, как мы вкратце рассмотрели вопрос о полноте предметов, могущей служить раскрытию эпоса посредством сплетения особого события с всеобщей национальной ситуацией мирового значения, после того, как мы обсудили способ развития, характеризующий ход событий, ставится *третий* вопрос о *единстве завершенности* эпического произведения.

αα) Я уже раньше указывал, что это тезис тем более важный, что в новейшее время стало считаться допустимым представление, будто эпос может произвольно завершаться или что его можно продолжать распевать дальше, сколько угодно. Хотя этот взгляд защищался вдумчивыми учеными-исследователями, как например, Ф. А. Вольфом, он все же остается грубым и варварским, так как фактически этот взгляд сводится к тому, чтобы отрицать у лучших эпических поэм подлинные черты художественного произведения. Ибо лишь постольку, поскольку эпос описывает всецело внутри себя замкнутый и тем самым самостоятельный мир, он вообще является произведением свободного искусства в отличие от действительности, отчасти разрозненной, отчасти развивающейся в бесконечном ряде зависимостей, причин, действий и следствий. Правда, можно признать, что для подлинного, первоначального эпоса чисто эстетическое обсуждение плана и организации частей, положения и полноты эпизодов, способа сравнения и т. д., не составляет главного, причем здесь больше, чем в позднейшей лирике и в художественных, драматических опытах, находит свое выражение в качестве преобладающей стороны мирозерцание, вера в богов, вообще богатое содержание подобного рода народных библий. При всем том и эти национальные основные книги, каковы «Рамаяна», «Илиада» и «Одиссея» и даже «Песнь о Нибелунгах», не должны в связи с этим потерять то, чем их наделяет достоинство и свобода художественных произведений с точки зрения красоты и искусства, а именно, что они доставляют нашему наглядному представлению замкнутое целое действия. Поэтому существенно лишь постараться логически определить смысл этой завершенности.

ββ) Если взять термин «единства» в безусловно всеобщем смысле, то он представляет и для трагедии нечто тривиальное, что может привести ко многим злоупотреблениям. В самом деле, всякое событие в своих причинах и следствиях уходит в бесконечность и развивается в сторону прошлого и будущего в неисчислимом изобилии в цепи особых обстоятельств и действий, так что нельзя определить, какие положения и другие частные обстоятельства должны сюда войти и рассматриваться, как с ним связанные. Если учитывать только эти *ряды*, то, разумеется, эпос будет всегда распевать как в его поступательном развитии, так и в старой форме; кроме того, эпос доставляет неизменно открытую возможность производить вставки. Но такие ряды составляют как раз область

прозаического. Приведем пример: так, киклические поэты распевали у греков весь цикл Троянской войны, поэтому они продолжали песнь там, где Гомер остановился, и снова начинали об яйце Леды, но именно поэтому они и сделались более прозаическими в противоположность поэмам Гомера. Так же маловероятно, как я уже сказал выше, чтобы индивид, как таковой, составлял единственный центр — ведь с ним связаны разнообразнейшие случаи, и с ним они могут происходить, не находясь между собой в какой-нибудь связи как события. Поэтому нам надлежит обратиться к другому виду единства. С этой точки зрения мы должны в нескольких словах установить различие между простым *случаем* и между определенным действием, которое не принимает формы *события*, если о нем рассказать эпически. Простым *случаем* можно уже назвать внешнюю сторону и реальность всякой человеческой деятельности, без того, чтобы тут имелось выполнение особой цели; вообще случай есть любое внешнее изменение в форме и проявлении того, что имеется налицо. Если молния убивает человека, то это простой случай, внешнее приключение; в покорении же вражеского города заключено нечто большее, а именно — выполнение известной преднамеренной цели. Такая внутри себя самой определенная цель должна в форме эпического события составить охватывающее единство эпопеи — таково освобождение святой земли от ига сарацин и язычников, или еще лучше, — удовлетворение определенного стремления, например, гнев Ахилла должен в форме эпического события образовать связывающее единство эпопеи, поскольку поэт рассказывает только то, что составляет действительный результат этой осознавшей себя цели или определенного влечения и поэтому округляется с ним в замкнутое по себе единство. Но действовать и иметь успех может только человек, так что с этой стороны *индивид*, наделенный определенной целью и стремлением, занимает главное место. Если же далее действие и удовлетворение всей натуры героя, откуда вытекает цель и стремление, выступают лишь при совершенно определенной ситуации и условиях, которые в обратном направлении расходятся в широкую связь, и, если выполнение цели опять-таки в своем поступательном развитии имеет многообразный результат, то отсюда, с одной стороны, обнаруживаются разнообразные предпосылки, а, с другой стороны — многочисленные последствия, которые, однако, не находятся ни в какой ближайшей поэтической связи с определенностью именно этой изображенной цели. В этом смысле, например, гнев Ахилла имеет так же мало отношения к похищению Елены или суду Париса, как к действительному покорению Трои, хотя в качестве предпосылки одно предшествовало другому. Таким образом, если будут утверждать, что у «Илиады» нет ни необходимого начала, ни надлежащего конца, то это объясняется лишь дефектом определенного взгляда, будто в «Илиаде» воспевается гнев Ахилла и поэтому он должен

определить объединяющую точку. Если же твердо фиксировать образ Ахилла и выставить его как связь целого, то легко найти начало и конец. В самом деле, ведь непосредственная причина этого гнева, как я уже говорил, составляет начало, в то время как последствия гнева содержатся в дальнейшем изложении. Правда, в противоположность этому пыталось получить право гражданства мнение, будто в таком случае последние песни излишни и также свободно могли отсутствовать. Но этот взгляд по отношению к поэме представляется безусловно несостоятельным, ибо как пребывание на кораблях и воздержание от битвы Ахилла является лишь следствием его непроизвольного гнева, — и с этой бездеятельностью связывается вскоре достигнутый перевес троянцев над войском греков, а также борьба и смерть Патрокла, — так же точно с этой гибелью его храброго друга тесно связана жалоба и месть благородного Ахилла и его победа над Гектором. Но мысль, будто со смертью все уже кончилось и теперь можно отойти в сторону, свидетельствует лишь о грубости представления. Смертью кончает свое дело *природа*, а не человек, не *нравы* и *нравственность*, которые требуют почетного погребения для павших героев. Поэтому ко всему предыдущему примыкают в виде замечательного примиряющего заключения игры у могилы Патрокла, потрясающие мольбы Приама и примирение Ахилла, возвращающего отцу труп сына, чтобы и он удостоился почестей.

γγ) Но, если мы хотим названным способом превратить определенное индивидуальное действие, возникшее из сознательных целей или героических тенденций, в такое, где эпическое целое должно найти точки опоры для своей связи и своей завершенности, то может показаться, что мы этим слишком близко продвигаем *эпическое* единство к *драматическому*. Ибо и в драме центр составляет возникшее из осознанной цели и характера *единое* особое действие и его конфликт. Поэтому, чтобы не смешать хотя бы мнимым образом *обоих* поэтических родов — эпического и драматического, я еще раз хочу выразительно указать на то, что я уже раньше высказал о различии между действием и событием. Кроме того, эпический интерес не ограничивается лишь теми чертами, целями и положениями, которые коренятся в особом действии как таковом — его развитие раскрывается в эпосе, но это действие находит дальнейшее основание своей коллизии и развязки, а равно все свое развитие, только в пределах национального коллектива и его субстанциальной целостности, которая также со своей стороны имеет полное право ввести в изображение многообразие характеров, состояний и происшествий. В этом отношении завершение и обработка эпоса коренится не только в особом содержании *определенного* действия, но также в *полноте мирозерцания*, объективную действительность которой оно начинает описывать, и в самом деле эпическое единство завершается лишь тогда, когда особое действие, с одной стороны,

оказывается само по себе замкнутым, с другой же стороны целостный мир внутри себя, в своем развитии становится созерцаемым в полной целостности, а в общем круге этого мира и развивается действие, и все же обе основных сферы остаются в живом опосредствовании и нерушимом единстве.

Таковы наиболее существенные определения, которые могут быть выставлены в кратком обзоре в отношении подлинного эпоса. Та же форма объективности применялась к другим сюжетам, содержание которых не включает в себе подлинного смысла действительной объективности. Такими побочными жанрами можно смутить теоретика, если от него требуется, чтобы он установил классификацию, куда бы без различия подошли все стихотворные произведения, а к стихотворным произведениям и сводится все то, что можно причислить к этим половинчатым жанрам. Но в подлинной классификации может получить место лишь то, что соответствует определению понятия; а то, что оказывается несовершенным по содержанию или по форме или сразу с обеих точек зрения, плохо гармонирует с понятием, т. е. с определением, каков должен быть предмет и каков он в действительности. Поэтому в конце лишь в виде приложения я хочу дополнить кое-что о такого рода подчиненных побочных ответвлениях эпического, как такового.

Прежде всего, сюда относится *идиллия* в современном смысле слова — под таким углом зрения она отмежевывается от всех более углубленных всеобщих интересов духовной и нравственной жизни и изображает человека в его невинности. Жить невинно здесь значит только: думать лишь о еде и питье, а именно об очень простом кушанье и питье, например, о козьем, овечьем молоке, о зелени, кореньях, желудях, овощах, молочном сыре — мне кажется хлеб уже не вполне идиллический, скорее допустимо мясо, ведь идиллические пастухи и пастушки не думали целиком приносить в жертву богам весь свой скот. Их занятие сводится к тому, чтобы в течение всего дня пасти свой любимый скот со своей верной собакой, заботиться об еде и питье и как можно более сентиментально культивировать такие чувства, которые не мешают этому состоянию покоя и довольства, т. е. быть в своем роде кротким и смирным, играть на пастушьей свирели, рожке и т. п. или напевать себе что-нибудь, преимущественно же любить друг друга с величайшей нежностью и невинностью. У греков же в их пластических изображениях содержалась более веселая жизнь, свита Вакха — сатиры, фавны — они, в безобидных хлопотах вокруг бога доводят животную природу до человеческого веселого расположения духа с совершенно особой живостью и неподдельностью по сравнению с указанной нарочитой невинностью, набожностью и пустотой. То же зерно животного созерцания в свежих образцах национальных ситуаций мы также можем обнаружить у греческих буколических, например, Феокрита, останавливается

ли он на реальных положениях жизни рыбаков и пастухов или переносит способ изображения тех или иных кругов на более широкую сферу предметов и описывает такого рода жизненные картины либо эпически, либо в лирической и внешне драматической форме. Вергилий в своих эклогах более скуден, скучнее же всех *Геснер*, так что вряд ли его кто читает в настоящее время; приходится только удивляться, как французы в свое время находили в нем столько вкуса, что считали его крупнейшим немецким поэтом. Но, быть может, это пристрастие объясняется, с одной стороны, сентиментальностью французов, стремившихся избавиться от сутолоки и жизненных осложнений и все же требовавших известного движения, с другой стороны — полнейшей опустошенностью всех подлинных интересов, так что другие препятствующие условия нашего образования не получают развития.

С другой стороны, к этим двойственным жанрам относятся стихотворные произведения, наполовину описательные, наполовину лирические — они были популярны у англичан, преимущественно их сюжетом является природа, времена года и т. д. К этой категории также относятся разнообразные *дидактические поэмы*, краткие руководства по физике, астрономии, медицине, шахматной игре, рыболовству, охоте, искусству любить, с прозаическим содержанием в стихотворной изысканной отделке, этот жанр очень художественно разрабатывался уже в позднейшей греческой поэзии, после этого у римлян, и в новое время преимущественно у французов. Такие дидактические поэмы, независимо от общего эпического стиля, могут быть легко вовлечены в лирическую обработку.

Романсы и баллады, правда, поэтичнее, но лишены твердого специфического отличия; это — продукт средних веков и современности по содержанию частично эпический, по обработке же большею частью лирический, так что эти произведения можно относить то к одному, то к другому жанру.

Совсем иначе дело обстоит с *романом*, современной *буржуазной* эпопеей. Здесь, с одной стороны, снова полностью выступает богатство и многообразие интересов, состояний, характеров, жизненных отношений, широкий фон целостного мира, равно поэтическое изображение событий. Однако что здесь отсутствует, так это *самобытное* поэтическое состояние мира, которым характеризуется мир, в связи с чем возникает эпос в собственном смысле. Роман в современном значении предполагает *прозаически* упорядоченную действительность, на почве которой он снова, насколько это возможно при данной предпосылке, в своем круге восстанавливает у поэзии ее утраченное право, как в отношении живости событий, так и в отношении индивидов и их судьбы. Поэтому наиболее обычной и наиболее подходящей для романа коллизией является конфликт между поэзией сердца и противостоящей прозой отношений, а также случайностью внешних обстоятельств;

этот разлад разрешается либо трагически или комически, либо находит свое разрешение в том, что, с одной стороны, характеры, противостоящие обычному миропорядку, позволяют признать в нем нечто подлинное и субстанциальное, примиряются с его отношениями и деятельно в них вступают, с другой стороны — сбрасывают с того, что они творят и осуществляют, прозаическую форму и тем самым ставят на место утвердившейся прозы родственную и дружественную красоте и искусству действительность. Что касается изображения, то и роман в собственном смысле, подобно эпосу, требует полноты миро- и жизнесозерцания, его многообразный материал и содержание проявляется в пределах индивидуального события — это и составляет центр всего. Что касается деталей концепции и выполнения, то здесь поэту тем более должен быть предоставлен широкий простор, чем меньше он может избежать того, чтобы в свои описания вовлечь прозу действительной жизни, однако, не сосредоточиваясь на прозаической и повседневной стороне.

3. ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ЭПИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

Бросим ретроспективный взгляд на то, как мы рассматривали прочие искусства, — мы с самого начала фиксировали различные ступени художественного духа зодчества в их историческом развитии символической, классической и романтической архитектуры. Что же касается *скульптуры*, то мы греческую скульптуру, безоговорочно совпадающую с понятием этого *классического* искусства, выставили, как подлинный центр, из которого мы вывели особые определения, так что специальному историческому рассмотрению нам пришлось посвятить небольшой очерк. То же самое имело место по отношению к *живописи* с ее *романтическим* характером, но живопись раскрывается в имеющем одинаковое значение развитии различных народов и школ в соответствии с понятием содержания живописи и форм ее изображения, так что здесь понадобились более обильные исторические замечания. То же требование могло быть выставлено по отношению к *музыке*; но, поскольку мне для истории этого искусства не хватало необходимых чужих предварительных разысканий, а также собственного более детального знакомства, то для меня не оставалось ничего другого, как попутно включить отдельные исторические указания. Что же касается нашей настоящей темы, *эпической поэзии*, то здесь дело обстоит приблизительно так же, как со скульптурой. Способ изложения в этом искусстве разветвляется на разнообразные виды и подвиды и распространяется на многие эпохи и народы, в его же совершенной форме мы его изучили, как эпос в собственном смысле — наиболее художественное осуществление этого вида мы обнаружили у греков. В самом

деле, вообще у эпоса наблюдается самое интимное внутреннее сходство со скульптурной пластикой и ее объективностью, как в смысле субстанциального содержания, так и изображения в форме реального явления, так что нам не приходится расценивать как случайность то обстоятельство, что и эпическая поэзия, подобно скульптуре, у греков развернулась в этой непосредственной непревзойденной завершенности. Но по сю и по ту сторону этого кульминационного пункта есть ступени развития, они не просто имеют более подчиненное и менее важное значение, но необходимы для эпоса, так как круг поэзии включает в себе все нации, и эпос делает наглядным именно субстанциальное зерно национальной сути, так что здесь всемирно историческое развитие получает большее значение, чем в скульптуре.

Поэтому в отношении всей эпической поэзии и конкретнее в отношении эпопеи по существу можно отличить три основных ступени, которые вообще составляют ход развития искусства:

во-первых, восточный эпос, центром которого является символический тип;

во-вторых, классический эпос греков и подражания ему у римлян;

третью ступень, наконец, образует богатое и многостороннее развитие эпическо-романтической поэзии среди христианских народов, которые прежде всего, однако, появляются в облики германского язычества, между тем как, с другой стороны, помимо собственно средневековых рыцарских поэм используется также в другом цикле и античность — отчасти, как всеобщее, формообразующее средство для очищения вкуса и изображения, отчасти непосредственное в виде модели, пока роман не водворяется на место эпоса в собственном смысле.

Если мы теперь перейдем к указанию отдельных эпических произведений искусства, то я здесь все же могу выделить только важнейшее и вообще всему этому анализу дать место и значение наскоро набросанного обзора.

а) Как мы видели, в странах Востока, с одной стороны, поэзия вообще имеет более исконное значение, потому что она еще ближе стоит к субъективному способу созерцания и восхождению единичного сознания в *единое* целое, так что, с другой стороны, в отношении особых жанров поэзии субъект не может добиться самостоятельности индивидуального характера, целей и коллизий, той самостоятельности, которая безоговорочно требуется для настоящей разработки драматической поэзии. Самое существенное, на что мы здесь наталкиваемся, помимо привлекательной, благоуханной и изящной лирики или же лирики, возвышающейся до невыразимого бога, ограничивается поэмами, которые следует отнести к *эпическому* жанру. Несмотря на это, только у индусов и персов мы встречаемся с эпопеями в собственном смысле, притом у этих народов эпопеи грандиозного масштаба.

а) Между тем у *китайцев* нет национального эпоса. Ведь прозаическая основная черта их созерцания, придающая даже первым зачаткам истории рассудительную форму прозаической упорядоченной исторической действительности, так же как религиозные представления, недостаточны для художественной формы в собственном смысле, с самого начала в виде неустранимого препятствия мешают этому высшему эпическому жанру. В виде компенсации оказываются широко распространенными более поздние маленькие рассказы и широко задуманные романы, которые должны нас изумлять отчетливой наглядностью всех положений и точным изложением частных и общественных отношений, многообразием, тонкостью, нередко даже чарующей нежностью, в особенности женских характеров, равно всем мастерством этих завершенных в себе произведений.

б) Совершенно противоположный мир раскрывается нам в *индусских* эпопеях. Уже наиболее ранние религиозные взгляды, если судить о них по тому немногому, что до сих пор известно из Вед, содержат плодотворный зародыш для мифологии, подлежащей эпическому воспроизведению; мифология эта с присоединением человеческих героических подвигов преобразовалась в настоящие эпопеи за много тысячелетий до Христа — хронологические данные еще очень шатки, но такие эпопеи еще наполовину опираются на чисто религиозные предпосылки и лишь другой половиной коренятся в чистой поэзии и искусстве. Особенно обе наиболее прославленные из этих поэм «Рамаяна» и «Махабхарата» воспроизводят нам мирозерцание индусов во всем блеске и великолепии, в беспорядке, в фантастической обманчивости и расплывчатости, но и наоборот, — в роскоши, в миловидной форме и с индивидуальными тонкими эмоциональными и душевными чертами этого духовного царства растений. Легендарные человеческие подвиги, распространяясь, превращаются в действия воплотившихся богов; их деятельность в своей неопределенности колеблется между божественной и человеческой природой, а индивидуальная ограниченность образов и деяний расширяется до чего-то безграничного; субстанциальные основы целого таковы, что западноевропейское мирозерцание, если оно не согласно поступиться высшими требованиями свободы и нравственности, не может найти здесь удовлетворения и не может чувствовать к этому симпатии; единство отдельных частей весьма рыхло, и эпизоды, представляющие множество слоев, так выделяются из связи с целым, что их следует порой рассматривать как позднейшие вставки, настолько они отличны от божественных сказаний, рассказов об аскетических покаянных подвигах и силе, таким способом приобретаемой, от хитросплетенных объяснений философских учений и систем, равно от прочего разнообразного содержания; но неизменно дух, откуда возникли эти грандиозные поэмы, коренится в фантазии, не только предшествующей прозаическому развитию,

но вообще безусловно неспособной понять прозаическую рассудительность; при помощи фантазии определились в изначально поэтической форме основные тенденции индийского сознания, как в себе целостная мировая концепция. Между тем позднейший эпос, носящий название *пуран* в тесном смысле слова, т. е. поэм, относящихся к прошлому, скорее в более прозаической и сухой форме нанизывает все, что относится к мифологическому кругу определенного божества, в таком виде, который напоминает послеомеровских киклических поэтов; начиная с происхождения мира и божеств этот эпос в дальнейшем развитии спускается до генеалогии человеческих героев и князей. Наконец, с одной стороны, эпическое ядро старых мифов испаряется, превращаясь в благоухание и художественную изысканность внешних поэтических форм и речей, в то время, как, с другой стороны, фантазия, мечтательно склоняющаяся к чудесам, превращается в мудрость басен — ее почетнейшей задачей оказывается обучение морали и жизненной мудрости.

γ) В этом *третьем* круге восточной эпической поэзии мы можем сопоставить *евреев, арабов и персов*.

αα) Возвышенный характер иудейской фантазии отличается признаками непосредственной эпической поэзии по своему представлению творения мира, в своих рассказах о патриархах, о скитаниях по пустыне, о завоевании Ханаана и дальнейшем течении национальных событий; но все же здесь настолько преобладает *религиозный* интерес, что вместо того, чтобы возвыситься до эпопей в собственном смысле, он воплощается лишь в поэтически-религиозную историю сказаний, отчасти лишь в религиозно-дидактические рассказы.

ββ) С самого начала поэтичностью отличались *арабы*, они рано сделались подлинными поэтами. Уже лирически-повествовательные героические песни, моаллака, отчасти восходящие к последнему столетию до пророка, то с обрывочно игривой смелостью и хвастливой бравурностью, то с осмотрительным спокойствием и нежной мягкостью описывают первобытное состояние арабов, еще пребывающих в язычестве, сюда относится родовая честь, жажда мщенья, гостеприимство, любовь, страсть к приключениям, благотворительность, печаль, тоска; все это дано с неослабленной силой и в чертах, которые могут напомнить романтический характер испанского рыцарства. Такова на Востоке первобытная подлинная поэзия, без фантастики или прозы, без мифологии, без богов, демонов, гениев, фэй и прочих восточных существ, и, если и редко, с причудливой игрой образами и сравнениями, но в человечески реальной и замкнутой форме. Образ подобного героического мира доставляют нам позднее собранные поэмы Гамаза, а равно еще неизданный *Диван Гудзелитов*. Но постепенно эти первобытные героические черты стираются после широко распространившихся успешных завоеваний арабов-маго-

метан и в течение веков в области эпической поэзии дают место отчасти поучительным и бодрым изречениям мудрости, отчасти рассказам сказочного стиля, какова, например, «Тысяча и одна ночь», или тем приключениям, о которых нам дал в высшей степени вдумчивое представление Рюккерт своим переводом макама Харири, в остроумной и художественной форме играющих словесными звуками и рифмами, равно смыслом и значением.

γγ) Расцвет *персидской* поэзии, наоборот, падает на ту эпоху развития ее языка и национальности, когда они облеклись в новую форму благодаря магометанству. Но уже здесь в самом начале этой эпохи расцвета мы встречаемся с эпической поэмой, которая во всяком случае по содержанию восходит к туманной дали староперсидских сказаний и мифов и через героический век доводит последовательно свой рассказ до последних дней Сассанидов. Это богатое содержанием произведение — «*Шахнамэ*», возникшее из «*Бастанамэ*», принадлежащее Фирдоуси, сыну садовника из Туса. Правда, мы не имеем права назвать и эту поэму эпосом в собственном смысле слова, поскольку она не ставит в центре индивидуально замкнутого действия. При смене столетий не хватает отчетливого колорита в отношении места и времени, особенно старейшие мифические образы и смутные сложные традиции витают в мире фантазии; при его более неопределенном изображении мы часто не знаем, имеем ли мы дело с лицами или целыми поколениями, между тем, как с другой стороны, снова выступают реальные исторические фигуры. Будучи магометанином, поэт чувствовал себя свободнее в обработке своего материала, но как раз в этой свободе ему недостает опоры индивидуального образа, что характерно для исконных героических песен арабов, и чем больший промежуток отделяет произведение от давно канувшего в прошлое легендарного мира, тем меньше у него того свежего дуновения непосредственной живости, которое безусловно необходимо для национального эпоса. В дальнейшем ходе развития эпическое искусство персов направляется в сторону *любвных эпосов*, преисполненных мягкости и сладостности, благодаря этому, главным образом, прославился *Низами*, отчасти же при своем богатом жизненном опыте эпос склоняется к *дидактической* форме, мастером ее был великий странник *Саади*; наконец, персидский эпос углубляется в пантеистическую мистику, здесь поучает и наставляет *Джалалиддин Руми* своими сказаниями, легендарными рассказами и т. п.

Я принужден здесь удовольствоваться этими краткими замечаниями.

б) *Во-вторых*, только поэзия греков и римлян вводит нас в подлинный эпический мир искусства.

α) К таким эпосам прежде всего относятся те, которые я выше поставил на главное место — *гомеровские*.

αα) Что бы там ни говорили, каждая из этих поэм по себе настолько завершена, составляет настолько определенное, настолько извечное целое, что с моей точки зрения правильная похвала и воздается взглядом, по которому обе поэмы просто так распевались и продолжались отдельными рапсодами: произведения эти по всему стилю своего изображения безусловно национальны и предметны, даже в своих отдельных частях настолько завершены, что каждая часть по себе может представиться, как нечто целое. На Востоке субстанциальное и всеобщее ядро созерцания символически или дидактически еще поглощает индивидуальность характеров и их целей и событий и тем самым предоставляет членению и единству целого более неопределенную и рыхлую форму, тут же впервые мы обнаруживаем мир этих поэм парящим между общими жизненными основами семейной, государственной и религиозной морали и индивидуальными особенностями характеров; это находится в прекрасном равновесии между духом и природой, целесообразным действием и внешним ходом событий, национальной основой предприятий и отдельными целями и действиями; если даже индивидуальные герои, по-видимому, занимают первое место в своем свободном, живом движении, то все же оно опять-таки так умеряется определенностью целей и серьезностью судеб, что все изображение и для нас должно представлять собою нечто высшее, чем мы можем наслаждаться и что мы можем любить в круге эпоса. В самом деле, даже боги, которые сопротивляются этим непосредственно человеческим, храбрым, справедливым, честным героям или им содействуют, должны быть нами приняты по их значению и должны быть удовлетворены по форме их проявления благодаря полной наивности искусства, вновь улыбающегося столь же радостно на свои собственные образы богов.

ββ) Однако последующие *киклические* поэты все больше и больше отклоняются от этого подлинно эпического изображения, поскольку они, с одной стороны, больше разлагают полноту национального мирозерцания на его специальные сферы и направления; с другой стороны, — вместо индивидуального действия и завершенности индивидуального действия больше придерживаются лишь законченности происшествий с начала до конца события или единства лица и противопоставляют эпическую поэзию по себе исторической тенденции писаний логографов.

γγ) Наконец, позднейшая эпическая поэзия после эпохи Александра отчасти обращается к более узкому буколическому кругу, отчасти она доставляет лишь более ученые и искусственные, а не действительно поэтические эпохи, доставляет также дидактические поэмы, в большей степени лишённые, как и вся эта сфера, непосредственной, непредвзятой свежести и одушевления.

β) Эта характерная черта, которой завершается греческий эпос, *во-вторых*, является господствующей с самого начала у *рим-*

лян. Поэтому мы тщетно стараемся найти здесь эпическую библию, подобно гомеровским поэмам, как бы в новейшее время ни старались древнейшую римскую историю превратить в национальные эпопеи. Между тем уже рано обнаруживается исторический эпос и дидактическая поэма, как доказательство тому, что римлянам преимущественно подобало разработать наполовину прозаические области поэзии, подобно тому, как в особенности сатира у них получила законченную форму в качестве самобытного жанра; эти жанры выявились наряду с подлинным художественным эпосом — лучшим произведением здесь остается Энеида.

с) Таким образом, новые веяния и новый дух могли проникнуть в эпическую поэзию лишь через мирозерцание и религиозную веру, через деяния и судьбы *новых* народностей. Так это происходит у *германцев*, как в их языческой самобытности, равно и после принятия ими христианства; намечается это и у *романских* народностей в тем большей степени, чем больше разветвляются эти группы народностей и чем в более многообразных последовательных ступенях раскрывается принцип христианского мирозерцания и действительности. Но как раз это широкое распространение и сплетение представляют значительное затруднение при попытке дать краткий обзор. Поэтому я здесь упомяну лишь о главных направлениях в соответствии со следующими основными этапами.

а) К *первой* группе мы могли причислить все те поэтические остатки, которые еще удержались с дохристианской эпохи новых народов, преимущественно благодаря устной традиции и поэтому не целиком.

Сюда, прежде всего, относятся поэмы, обычно приписываемые *Оссиану*, правда, знаменитые английские критики, например Джонсон и Шоу, обнаружили такую слепоту, что стали выдавать их за собственные изделия Макферсона, — все же совершенно невозможно предположить, чтобы какой-нибудь современный поэт мог почерпнуть подобные старинные народные события и происшествия из самого себя, так что здесь в основании неизбежно лежат первобытные песни, хотя за столько столетий во всем их стиле, способе представления и восприятия, в них выраженных, многое изменилось в сторону современности. В самом деле, их давность не засвидетельствована — они могли оставаться живыми и тысячу и полторы тысячи лет в устах народа. По всему своему строю они проявляются преимущественно, как лирические песни: *Оссиан*, престарелый, слепой певец и герой в жалобных воспоминаниях воспроизводит перед собой дни величия; но хотя источник его песен — грусть и печаль, все же по своему составу они опять-таки остаются эпическими, ибо эти жалобы касаются того, что прошло, и изображают мир, недавно канувший в прошлое; герои, любовные приключения, подвиги, морские и сухопутные экспедиции, любовь, успехи оружия, судьба и закат этого мира выра-

жены в столь эпически-объективных чертах, хотя и преисполненных лирики, что кажется, будто то герои Гомера, Ахилл, Одиссей или Диомед, беседуют о своих подвигах и обстоятельствах жизни и судьбах. Но духовное развитие чувства и всей национальной действительности не развернулись так широко, как у Гомера, хотя сердце и чувство имеют более глубокое значение; особенно недостает твердой пластичности образов и ясной, как день, наглядной отчетливости. Ведь по самим географическим условиям мы обречены жить в северной, бурной, туманной стране, с мрачным небом и низкими тучами, на которых скачут духи или облакаются в форму облаков в пустынной степи и как видения являются героям. Кроме того, лишь недавно открыты также другие древнегалльские песни бардов, которые указывают не на Шотландию и Ирландию, а на Уэльс в Англии; здесь песни бардов развивались в непрерывной последовательности, и многое уже рано было записано. Между прочим, в этих песнях идет речь о путешествиях в Америку; упоминается в них также Цезарь, но основанием его экспедиции выставляется любовь к дочери короля, вернувшейся в Англию после того, как Цезарь видел ее в Галлии. В качестве примечательной особенности формы я хочу привести лишь триады, своеобразную конструкцию, которая неизменно объединяет в трех частях три схожих обстоятельства, хотя они и взяты из разных эпох.

Наконец, более, чем эти песни, прославились, с одной стороны, героические песни ранней «Эдды», с другой стороны, — мифы, благодаря которым мы впервые в этом круге, наряду с рассказами о человеческой судьбе встречаем также разнообразные истории о возникновении, деяниях и гибели богов. Но мне никогда не нравились пустые длинноты, природно-символические основы, которые опять-таки изображаются как отдельные человеческие фигуры и образы, не нравился мне Тор со своим молотом, волк Фенрис, ужасный Метзауфен, вообще дикость и смутная сложность этой мифологии. Правда, все это северное творчество по национальности нам ближе, чем, например, поэзия персов и магометанского Востока в целом, но, если мы хотим навязать это нашей современной культуре в качестве чего-то, что имело бы право претендовать и в настоящее время на наше более глубокое, самобытное сочувствие и должно было бы составлять для нас нечто национальное, такая весьма смелая попытка значила бы то, что мы, безусловно, переоцениваем достоинство этих образов, до известной степени уродливых и варварских; значит это также и то, что для нас полностью закрыты смысл и дух нашей собственной современности.

β) Если мы теперь, *во-вторых*, бросим взгляд на эпическую поэзию *христианского* средневековья, то нам, прежде всего, нужно преимущественно обратить внимание на те произведения, которые определились новым духом средневековья и укрепившимся като-

лицизмом и не находились под более непосредственным и радикальным влиянием со стороны античной литературы и просвещения. С этой точки зрения мы обнаруживаем разнообразнейшие элементы, доставляющие содержание и повод для эпических поэм.

аа) *Первое*, чего я хочу вкратце коснуться, это тот по содержанию подлинно эпический материал, который еще включает в себе безусловно *национальные* средневековые интересы, деятельность и черты. Здесь прежде всего следует указать на «*Сиду*». То, что дал испанцам этот цветок национального средневекового героизма, это они эпически показали в поэме «*Сид*» и позже с грациозной изысканностью в ряде эпических романсов — в Германии они сделались известными благодаря Гердеру. Это жемчужное ожерелье; каждый отдельный образ имеет внутри себя четко заверченный вид и все же все они так подобраны друг к другу, что объединяются в нечто целое; они в стиле и духе рыцарства, но вместе с тем носят национально испанский характер; они отличаются богатством содержания и полны многообразного интереса, поскольку речь идет о любви, браке, семейной гордости, чести и владычестве королей в борьбе христиан против мавров. Все это отличается таким эпическим характером, все это настолько пластично, что сюжет раскрывается нам в своем чистом, высоком содержании, притом в богатстве благороднейших человеческих сцен, в описаниях замечательных подвигов и вместе с тем в виде такого прекрасного, очаровательного венка, что мы, современные люди, имеем право поставить его рядом с самыми прекрасными достижениями античности.

С этим, хотя и разрозненным, но по своим основным чертам эпическим миром романсов нельзя ставить рядом «*Песнь о Нибелунгах*», так же, как эту песнь нельзя сопоставлять с «*Илиадой*» и «*Одиссеей*». Правда, у этого ценнейшего, подлинно германского, немецкого произведения имеется национальное субстанциальное содержание, поскольку речь идет о семье, супружеской любви, вассальных отношениях, служебном долге, героизме и внутренней мощности, но все же вся коллизия, вразрез с эпическим размахом, скорее драматически трагического, нежели эпического жанра, и изображение, с одной стороны, несмотря на свой исчерпывающий характер, не обнаруживает ни индивидуального богатства, ни подлинно живой наглядности, с другой стороны — это изображение часто оказывается жестким, суровым и мрачным, в то время, как характеры скорее походят на грубые деревяшки, по своей прямолинейной абстрактности, хотя они и представляются крепкими и упругими по своей деятельности, мало напоминая человечески развитые духовные индивидуальности гомеровских героев и женщин.

ββ) Второй основной элемент составляют *религиозные* средневековые песнопения, которые берут в качестве содержания исто-

рию Христа, Марии, апостолов, святых и мучеников, страшный суд и т. д. Наиболее самобытным и богатым произведением, подлинным художественным эпосом христианского католического средневековья, наиболее обширной по содержанию и самой большой поэмой является в данной области «Божественная комедия» Данте. Правда, мы не можем назвать эпопеей в обычном смысле слова эту строго, даже почти систематически упорядоченную поэму, ибо для этого недостает индивидуально замкнутого действия, развивающегося на широких основах целого, и все же именно этому эпосу наиболее свойственны самое твердое членение и завершенность. Вместо особого события предметом «Божественной комедии» является вечная деятельность, абсолютная конечная цель, божественная любовь в ее непреходящем становлении и в ее неизменных кругах, местом действия являются ад, чистилище, небо; поэма и погружает в это бессменное бытие живой мир человеческой деятельности и страдания, конкретнее — индивидуальных деяний и судеб. Здесь исчезает перед абсолютным величием конечного назначения и цели всех вещей все единичное и частное в человеческих интересах и целях, с другой стороны, безусловно, эпически даны наиболее преходящие и мимолетные моменты живого мира, будучи объективно продуманы в своей глубине, причем их цена и негодность устанавливаются внешним понятием, богом. Ибо, каковы были индивиды в своих делах и страданиях, в своих намерениях и осуществлениях, такими они здесь навсегда установлены в окаменевшей форме словно бронзовые статуи. Таким способом поэма охватывает полноту наиболее объективной жизни; вечное состояние ада, чистилища, рая, и на этих нерушимых основах движутся образы действительного мира согласно своему особому характеру, или, вернее, они *двигались*, а теперь в своей деятельности и жизни окаменели в вечной справедливости, и сами оказываются вечными. Как герои Гомера благодаря музе составляют нечто длительное для *наших* воспоминаний, так эти лица раскрыли свое состояние для *себя*, для своей индивидуальности и вечны сами *по-себе*, а не в нашем представлении. Увековечение Мнемозиною поэта имеет здесь объективное значение собственного суждения бога, от имени которого самый смелый дух своей эпохи осуждает или награждает блаженством все настоящее и прошлое. Этим чертам уже по себе завершенного предмета должно следовать и изображение. Такое изображение может быть лишь путешествием по всем навсегда определившимся областям; хотя они и найдены, обставлены и заселены с тою же свободой фантазии, с какой Гесиод и Гомер создавали своих богов, все же они должны доставить образ и результат виденного собственными глазами; в энергичных движениях, но пластически окоченевшие в муках, освещенные ужасом, но умеряемые стенаниями благодаря сочувствию самого Данте — в аду; в чистилище — в более мягких формах, хотя разработанные в полном

и завершенном виде, наконец, ясные, как свет, неизменно бесформенные, более вековечные по полноте мыслей — в раю. Античность заглядывает, правда, в этот мир католического поэта, но лишь как путеводная звезда и спутница человеческой мудрости и просвещения, так как всюду, где дело доходит до учения и догмы, слово принадлежит лишь схоластике христианской теологии и любви.

γγ) Как на *третью* основную область, в которой разворачивается эпическая поэзия средневековья, мы можем указать на *рыцарство* — это относится и к светскому романтическому содержанию его любовных походов и подвигов чести, равно к сплетению с религиозными целями, такова мистика христианского рыцарского чувства. Происходящие здесь действия и события не затрагивают национальных интересов — это подвиги индивида, содержанием которых является только субъект как таковой — я описал это уже выше по поводу романтического рыцарства. Благодаря этому индивиды, правда, стоят совершенно самостоятельно, будучи свободными, и в пределах мирового окружения, еще не закрепившегося для прозаического распорядка, образуют новый героический цикл, не имея субстанциальной реальности при своих отчасти религиозно-фантастических, отчасти субъективных и воображаемых интересах с мирской точки зрения, а на такую реальность опираются греческие герои в их общей или индивидуальной борьбе, победах и гибели. Это содержание, правда, послужило отправной точкой для многих эпических изображений, все же приключенческий характер положений, конфликтов и завязки, возникающих при таком материале, с одной стороны, скорее ведет к обработке в виде песен, так что многообразие отдельных авантур не сплетается ни в какое более строгое единство; с другой стороны, — тяготеет в сторону романа, который, однако, здесь не развивается на основах твердо организованного гражданского порядка и прозаического образа жизни. Все же фантазия не удовлетворяется тем, чтобы за пределами прочей действительности измышлять себе рыцарские героические образы и приключения, но связывает подвиги этих персонажей с большими сказочными центрами, выдающимися историческими лицами, решительной борьбой известной эпохи и тем самым во всяком случае в общем получают опору в том виде, как она необходима для эпоса. Но и эти основы в большинстве случаев опять-таки вовлекаются в сферу фантастического и не достигают той отчетливо выполненной объективной наглядности, благодаря которой гомеровский эпос превосходит всякий другой эпос. Кроме того, здесь отпадает, во всяком случае в известной степени, национальный элемент в собственном смысле в связи с тем, что тот же материал обрабатывается одинаковым образом французами, англичанами, немцами и отчасти также испанцами; а у индусов, персов, греков, кельтов и т. п. этот национальный элемент составлял твердое эпическое

ядро содержания и изображения. Что же касается подробностей, то я здесь не могу пускаться в характеристики и оценки отдельных произведений и поэтому хочу лишь указать на более крупные циклы, которым по материалу причастны наиболее значительные из этих рыцарских эпоей.

Первую главную фигуру представляет собою Карл Великий со своими перами в борьбе против сарацинов и язычников. В этом франкском круге сказаний рыцарство составляет главную основу и многообразно разветвляется в песнях — преимущественным их материалом являются подвиги одного из двенадцати героев, каковы, например, подвиги Роланда, Доолина Майнцского и других. Многие из этих эпоей были сочинены именно во Франции в правление Филиппа Августа. Источник *второго* круга сказаний — в Англии, предметом его являются подвиги короля Артура и рыцарей Круглого стола. Предания, англо-норманское рыцарство, культ женщин, верность вассалов неясно и фантастически смешиваются с аллегорической христианской мистикой, причем основная цель всех рыцарских подвигов заключается в подвигах Св. Грааля, сосуда со священной кровью Христа, с которым связана самая пестрая ткань приключений, пока вся община не находит убежища у священника Иоанна в Абиссинии, — оба эти сюжета наиболее богато разработаны главным образом в северной Франции, Англии и Германии. Наконец, более произвольно разветвляется *третий* круг рыцарских песен, указывающих на Португалию или Испанию в смысле своего происхождения, основным героем этих песен является обширная семья Амадиса; этот круг с более скудным содержанием, где рыцарский героизм изображается в преувеличенном виде, в сказочной игре и фантастических образах Востока.

Во-вторых, более прозаическим и абстрактным характером отличаются крупные аллегорические поэмы в том виде, в каком ими увлекались в особенности в Северной Франции, в тринадцатом веке, — из них как пример я хочу привести известный роман о розе. Как нечто противоположное мы можем сопоставить с ними разнообразные анекдоты и более обширные рассказы, так называемые фэблио и сказки; свое содержание они больше заимствовали из повседневной действительности, то в комическом, то в трагическом тоне, то в прозе, то в стихах рассказывали о рыцарях, духовных, городских жителях, и прежде всего о их любовных приключениях и изменах; этот жанр в чистейшем виде довел до совершенства Боккаччо в более просвещенном духе.

Наконец, *последний* цикл обращается к античным авторам с приблизительным знанием эпоса Гомера и Вергилия, античных преданий и истории, и в неизменном виде рыцарской эпопеи воспевают также деяния троянских героев, основания Рима Энеем, приключения Александра и т. п.

Этого достаточно для характеристики эпической поэзии средневековья.

γ) В *третьей* основной группе, о которой я еще намереваюсь говорить, глубокое и эффективное изучение *античной* литературы составляет исходную точку для более чистого эстетического вкуса новой культуры; однако при изучении, усвоении и слиянии с ней часто игнорируется то непосредственное творчество, которому мы невольно удивляемся у индусов, арабов, а равно у Гомера и в средневековье. При многообразном прогрессе, при котором с эпохи возрождения наук и влияния их на национальную литературу действительность все более и более раскрывается в религии, общественных установлениях, нравах, социальных отношениях и т. д., и эпическая поэзия усваивает как многообразное содержание, так и разнообразнейшие формы — их историческое развитие я лишь вкратце могу свести к наиболее существенным характерным чертам. В этом отношении выделяются следующие основные отличия.

αα) *Во-первых*, таково *средневековье* — оно, как и доселе, составляет материал для эпоса, хотя это содержание усваивается и изображается в новом духе, проникнутом античной культурой. Преимущественно здесь выделяются *два* направления, в которых деятельно проявляется эпическо-поэтическое творчество.

А именно, с одной стороны, прогрессирующее сознание эпохи клонит к тому, чтобы представить в комическом виде элемент произвола в средневековых приключениях, фантастику и преувеличения рыцарства, формализм самостоятельности и субъективной отмежеванности героя в рамках действительности, раскрывающейся в большем богатстве национальных черт и интересов; таким образом сознание стремится в *комическом* виде представить весь этот мир, хотя все, что в нем есть подлинного, продолжает выделяться серьезно и с любовью. Я уже указывал раньше («Эстетика», ч. II, стр. 213—215)¹ на *Ариосто* и *Сервантеса*, как на вершину этого одухотворенного понимания всего рыцарства. Поэтому я теперь хочу обратить внимание лишь на блестящую находчивость, на прелесть и остроумие, на грациозность и выразительную наивность, с которой Ариосто лишь в более скрытом виде в себе самом разрешает шуткой фантастический элемент, используя смешные, невероятные ситуации, — поэма Ариосто раскрывается еще в соответствии с поэтическими целями средневековья; между тем для более глубокого романа Сервантеса рыцарство составляет нечто прошлое, это прошлое может внедриться в реальную прозу и современную жизнь лишь как отвлеченная мечта и фантастическая нелепость, но благодаря своим значительным и благородным сторонам оно выделяется из того, что в такой прозаической действительности имеется неуклюжого,

¹ См. *Гегель*, Сочинения, т. XIII, стр. 151—153.

смешного, отчасти беспринципного и мелкого, и в живом виде раскрывает нашему взору дефекты этой действительности. Как столь же знаменитого представителя второго направления я хочу назвать только *Тассо*. В его «Освобожденном Иерусалиме» мы в отличие от Ариосто видим в центре великую общую цель христианского рыцарства, освобождение святого гроба, завоевательное паломничество крестовых походов без всякой примеси комизма; мы видим, как с воодушевлением, энергией и упорством складывается художественный эпос по образцу Гомера и Вергилия — его можно сопоставлять с данными образцами. И во всяком случае мы здесь, помимо действительной, отчасти также национальной священной заинтересованности наталкиваемся на своего рода единство, развитие и завершенность целого в соответствии с выдвинутыми выше требованиями; наталкиваемся мы также на ласкающую гармонию стансов — их мелодические слова еще поныне живут в устах народа, но этой поэме больше всего недостает самобытности, которая могла бы превратить ее в кадастр целой нации. Этот эпос раскрывается как поэма, т. е. как *поэтически сконструированное* событие и находит удовольствие и удовлетворение преимущественно в художественном создании изящного, отчасти лирически, отчасти эпически повествовательного языка и вообще формы, вместо того, чтобы, подобно Гомеру, произведение, как подлинный *эпос*, находило *слово* для всего, что представляет собою нация в своих подвигах и раз навсегда высказало это слово с непосредственной простотой. Поэтому, что касается разработки эпического содержания, то, как бы Тассо ни брал себе за образец Гомера, все же главным образом мы усматриваем влияние Вергилия в отношении всего духа концепции и изображения — и это не является достижением поэмы.

К названным большим эпопеям, в основе которых лежит классическая культура, *в-третьих*, примыкает «*Лузиада*» *Камоэнса*. С этим произведением, безусловно национальным по содержанию, воспевающим смелые морские подвиги португальцев, мы уже выходим за пределы средних веков в собственном смысле слова и вовлекаемся в круг вопросов, возвещающих новую эру. Но и здесь чувствуется разрыв между национальным сюжетом и художественной обработкой, отчасти опирающейся на античность, отчасти — на итальянцев, которая убивает впечатление эпической непосредственности, несмотря на то, что здесь есть патриотический пыл, есть живость изображений, источником чего служат собственные представления и жизненный опыт, есть эпически завершенное единство.

ββ) Но источником существенно новых явлений в религиозной вере и действительности современной жизни является принцип *реформации*, хотя все направление, возникающее из этого преобразованного взгляда на жизнь, благоприятно скорее для лирики и драматической поэзии, чем для эпоса в собственном смысле. Но

и в этом круге религиозная художественная эпопея расцветает последним цветом преимущественно в «Потерянном рае» *Мильтона* и в «Мессиаде» *Клопштока*. Что касается *Мильтона*, то он кажется ценным образцом для своего века благодаря формации, достигнутой им в результате изучения античных авторов и благодаря выдержанной изысканности выражения, но по глубине содержания, энергии, оригинальности замысла и выполнения, в особенности по эпической объективности его, безусловно, надлежит поставить ниже Данте. Ибо, с одной стороны, конфликт и катастрофа в «Потерянном рае» начинают принимать драматический характер, с другой стороны — подъем и нравственно дидактическая тенденция придают особый характерный колорит, в достаточной мере чуждый вопросам его непосредственной структуры. Что касается *Клопштока*, то я уже говорил об аналогичной несогласованности между материалом и культурой века, эпически его отражающей; кроме того, у него бросается в глаза постоянная тенденция путем взвинченной возвышенной риторики заставить и читателя ценить вдохновенное достоинство и святость, которых достиг сам поэт. В известном отношении, правда с совершенно другой точки зрения, и с «Генриадой» Вольтера дело обстоит по существу не иначе. Во всяком случае и здесь поэзия тем более остается чем-то искусственным, поскольку, как я уже сказал, материал представляется неподходящим для самобытного эпоса.

γγ) Если мы теперь в новейшей эпохе будем искать подлинно эпические образы, то нам следует обратиться к другому кругу, а не к эпохее в собственном смысле. В самом деле, ведь состояние мира, которым характеризуется весь современный мир, приняло облик, по своей прозаической структуре прямо противоположный требованиям, которые мы считали неизбежными по отношению к подлинному эпосу; между тем перевороты, которыми были потрясены действительные устои государств и народов, слишком крепко сидят в памяти, как действительные переживания, чтобы подчиниться эпической художественной форме. Поэтому от сферы значительных народных событий эпическая поэзия обратилась к ограниченным частным, домашним обстоятельствам в деревне и провинциальных городах, чтобы найти материал, который мог бы подвергнуться эпической переработке. Поэтому эпос приобрел характер *идиллии* в особенности у нас, немцев, после того, как рухнула подлинная идиллия со своей слащавой сентиментальностью и расплывчатостью. В качестве ближайшего примера идиллического эпоса я хочу напомнить о «*Луизе*» *Фосса*, а также, прежде всего, о шедевре *Гёте* — «*Германе и Доротее*». Здесь, правда, перед нашим взором раскрывается фон величайшего мирового события нашей эпохи — к нему непосредственно примыкают обстоятельства жизни и хозяина и его семьи, пастора и аптекаря, так что мы находим неоправданный скачок и можем не заметить опосредствующей связи, поскольку провинциальный городок

показан вне его отношения к политике: но именно благодаря пропуску этого посредствующего звена целое сохраняет свой специфический характер. Ибо Гёте мастерски отодвинул революцию совсем вдаль и вовлек в действие лишь те элементы революции, которые в своей простой человечности безусловно непринужденно примыкают к домашним и городским событиям и ситуациям, хотя он превосходно мог использовать революцию для расширения поэмы. Главное же в том, что Гёте для этого произведения сумел отыскать и изобразить черты, описания, состояния, завязки, которые в своей сфере снова оживляют то, что составляет неотъемлемую прелесть в непосредственно человеческих отношениях «Одиссеи» и патриархальных образах Ветхого завета.

Что касается других циклов современной национальной и социальной жизни, то в сфере эпической поэзии открылся, наконец, неограниченный простор для *романа, рассказа и новеллы*: обширную историю их развития с начала до наших дней я, впрочем, сам не в состоянии рассмотреть даже в самом общем очерке.

В. ЛИРИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ

Поэтическая фантазия в качестве поэтической деятельности не ставит перед нашим взором, подобно скульптуре, самой *вещи* в ее внешней реальности, хотя бы созданной посредством искусства, но доставляет лишь *внутреннее* созерцание и восприятие ее. Уже с точки зрения этого общего метода продуцирования *субъективность* духовного творчества и созидающей деятельности раскрывается как выдающийся элемент даже в самом наглядном изображении — в противоположность пластическим искусствам. Если теперь эпическая поэзия доставляет нашему наглядному представлению свой предмет либо в его субстанциальной всеобщности, либо в скульптурной и живописной форме в виде живого явления, то во всяком случае на высоте этого искусства исчезает представляющий и воспринимающий субъект в своей поэтической деятельности рядом с объективностью того, что он из себя извлекает. Этот элемент субъективности может полностью избавиться от самоотчуждения лишь тем, что он, с одной стороны, вбирает в себя весь мир предметов и связей и заставляет его проникнуться внешней стороной единичного сознания; с другой стороны — раскрывает сосредоточенное в себе чувство, раскрывает ухо и глаз, возвышает до созерцания и представления простое смутное ощущение и доставляет слова и язык этому переполненному внутреннему чувству, чтобы выразить себя, как нечто интимное. Чем в большей степени этот способ сообщения оказывается исключенным из предметного мира эпического искусства, тем больше субъективная форма поэзии независимо от эпоса разрабатывается в собственном круге для себя — именно поскольку она исключена из предметного мира. Из объективности предмета дух погружается

в себя самого, заглядывает в собственное сознание и доставляет удовлетворение потребности, делая наглядным не внешнюю реальность предмета, а наличие и действительность его в *субъективном* чувстве, в сердечном постижении и рефлексии представления, и тем самым делает наглядным содержание и деятельность внутренней жизни. Но поскольку это высказывание становится языком *поэтической* внутренней сферы, чтобы не остаться случайным выражением субъекта как такового, по своему непосредственному ощущению и представлению, все же созерцания и восприятия должны заключать в себе всеобщую значимость, в каком бы самобытном виде они ни принадлежали поэту как отдельному индивиду, хотя бы он их описывал как свои впечатления, другими словами, они сами по себе должны быть подлинными восприятиями и созерцаниями, для которых поэзия в живом виде выискивает и находит также соответствующее выражение. Поэтому, если и при иных обстоятельствах скорбь и удовольствие, выраженные в словах, написанные, высказанные, могут облегчить сердце, то, конечно, и поэтическое излияние может доставить ту же услугу, но оно не ограничивается употреблением этого домашнего средства; наоборот, его призвание более высокое: оно сводится к задаче освободить дух не *от* чувства, но *в* нем. Слепая власть страсти сосредоточена в бессознательном смутном ее единстве, охваченном полнотой чувства, которое не может, выйдя из себя, достигнуть представления и выражения себя. Правда, поэзия освобождает сердце от этой узости, поскольку для нее сердце приобретает объективное значение, но она не ограничивается простым выкидыванием содержания из его непосредственного единства с субъектом, а превращает его в объект, очищенный от всякой случайности настроения; в нем освобожденная внутренняя жизнь одновременно свободно возвращается к себе в удовлетворенном самосознании и остается при самом себе. Но и обратно — это первое объективирование не должно заходить так далеко, чтобы изображать объективность чувства и страсти как бы в практической деятельности и *действии*, т. е. в возвращении субъекта к себе в его реальном действии. Ибо ближайшая реальность внутренней сферы есть сама задушевность, так что это выхождение из себя имеет смысл лишь как освобождение от непосредственной, глухой и неотчетливой сосредоточенности сердца, которое раскрывается, чтобы высказать само себя, и поэтому схватывает и выражает то, что ранее только было воспринято в форме самостоятельных созерцаний и представлений. Этим по существу устанавливается сфера и задача лирической поэзии в ее отличие от поэзии эпической и драматической.

Чтобы тотчас приступить к следующему вопросу, мы можем пойти по тому же пути, который мною был намечен для эпической поэзии — это касается *разделения* данной новой сферы.

Итак, — *во-первых*, ставится вопрос об *общем* характере лирики.

Во-вторых, мы должны обратиться к особым определениям, которые следует принять во внимание по отношению к лирическому поэту, лирическому художественному произведению и его жанрам. И,

в-третьих, я закончу несколькими замечаниями об историческом развитии этого поэтического жанра.

В целом же я здесь хочу быть краток по двояким соображениям; с одной стороны, мы должны сохранить нужное место для рассмотрения области драмы; с другой стороны — я всецело должен ограничиться общими точками зрения, ведь здесь подробности вовлекаются в своеобразие и его необозримое многообразие в большей степени, чем в эпосе; в более широком объеме и полноте эти подробности можно было бы преимущественно исследовать в историческом очерке, но это не входит в нашу компетенцию.

1. ОБЩИЙ ХАРАКТЕР ЛИРИКИ

К эпической поэзии влечет потребность вслушиваться в предмет, который раскрывается сам по себе, как объективно внутри себя замкнутая целостность в противоположность субъекту; в лирике же находит себе удовлетворение обратная потребность — высказать себя и услышать чувство в раскрытии его самого. В отношении этого излияния главные моменты, которые имеются в виду, таковы:

во-первых, содержание, в котором внутренняя сфера воспринимает себя и превращает в представление,

во-вторых, форма, благодаря которой выражение этого содержания становится лирической поэзией;

в-третьих, ступень сознания и оформления, находясь на которой лирический субъект раскрывает свои чувства и представления.

а) *Содержанием* лирического произведения не может быть развитие объективного действия в его связях, расширяющихся до степени мирового богатства, но содержание составляет отдельный субъект, тем самым нечто единичное в ситуациях и предметах, сюда входит также способ, каким вообще душа при подобном содержании доходит до сознания со своим субъективным суждением, со своей радостью, удивлением, со своей скорбью и чувством. Благодаря такому заключенному в лирическую сферу принципу обособления, своеобразия и единичности содержание может оказаться в высшей степени разнообразным и охватывать все пути национальной жизни, но с тем существенным отличием, что, в то время как эпос в том же произведении разлагает в своем реальном действии и свершении целостность народного духа, более определенное содержание лирической поэмы ограничивается той или иной определенной стороной или, во всяком случае, не может достигнуть отчетливой полноты и раскрытия, которые должны иметься

у эпоса, чтобы он выполнил свою задачу. Поэтому лирика в целом известного народа должна охватить полноту национальных интересов, представлений и целей, а не отдельное лирическое стихотворение. Итак, лирика не доставляет поэтических библий, которые мы находили в эпической поэзии, зато ее преимуществом является возможность возникнуть в любую эпоху национального развития, между тем как эпос в собственном смысле остается связанным с определенными первобытными эпохами и в позднейшую пору развития прозы имеет лишь весьма посредственный успех.

а) В рамках такого индивидуального характера, с одной стороны, имеется *всеобщее* как таковое, высочайшая и глубочайшая суть человеческой веры, представления и познания; существенное содержание религии, искусства, даже научных мыслей, поскольку они еще подчиняются форме представления и созерцания и внедряются в чувство. Поэтому из лирики не изъяты общие взгляды, субстанциальная сторона мирозерцания, более глубокие точки зрения пронизывающих жизненных отношений; большая часть содержания, которого я касался по поводу несовершенных жанров эпоса (ч. III, стр. 327—329)¹, свойственна также и этому новому виду поэзии.

б) К сфере внутри себя всеобщего привходит затем, *во-вторых, своеобразное*; оно, с одной стороны, может так переплестись с субстанциальным элементом, что какая-нибудь отдельная ситуация, ощущение, представление и т. п. берутся в своей более глубокой существенности и тем самым само высказываются в своем субстанциальном виде. Это, например, почти всюду мы находим у Шиллера, как в его лирических произведениях, в собственном смысле, так и в балладах; что касается баллад, то я хочу лишь напомнить грандиозное описание хора Эвменид в «Ивиковых журавлях» — это описание не драматического или эпического, а лирического характера. С другой стороны, связь может состояться в таком виде, что многообразие особых черт, ситуаций, настроений, случаев и т. д. включится, как действительное свидетельство широких точек зрения и высказываний и в живом виде пронесется через всеобщее. Такого рода связь часто используется, например, в элегии и послании, вообще при рефлектирующем взгляде на мир.

γ) Наконец, поскольку в лирической сфере раскрывается *субъект*, постольку лирика может удовлетворяться очень скудным содержанием. В самом деле, самое чувство, субъективность как таковая становится содержанием в собственном смысле, так что темой является лишь душа чувства, а не ближайший объект. Мгновенное настроение минуты, радостный взрыв чувства, скоропроходящие вспышки беззаботной веселости и шуток, подавленное и тяжелое настроение, жалобы, — словом, вся гамма чувств

¹ См. настоящий том, стр. 227—229.

фиксируется здесь в своих мгновенных движениях или отдельных внезапных мыслях об разнообразнейших предметах — они становятся устойчивыми, поскольку они высказываются. Здесь в сфере поэзии обнаруживается нечто аналогичное тому, чего мы касались выше в отношении жанровой живописи («Эстетика», ч. II, стр. 224—225) ¹. Содержание, предмет есть нечто совершенно случайное, речь идет лишь о субъективном восприятии и изображении, их прелесть в лирической поэзии может заключаться в нежном дуновении чувства, отчасти — в новизне выразительных представлений и в юморе удивительных оборотов и острот.

б) Что, *во-вторых*, в общем касается формы, благодаря которой такое содержание становится лирическим художественным произведением, то здесь индивид составляет центр в своем внутреннем представлении и чувстве. Поэтому целое получает свое начало от сердца и чувства, точнее, — от особого настроения и ситуации поэта, таким образом, состав и связь особых сторон, в которых раскрывается содержание, не может опираться на его внешнее проявление, как на завершенное внутри себя индивидуальное событие, но опирается на субъект. Итак, индивид внутри самого себя должен проявляться преисполненным поэзии, фантазии, чувств или величественным и глубоко погруженным в размышления и мысли, и прежде всего внутри себя самостоятельным, в виде самого по себе замкнутого, внутреннего мира, с которого совлечена зависимость и простой произвол прозы. Благодаря этому лирическое стихотворение получает единство, радикально отличное от эпоса, а именно — задушевность настроения или рефлексии, которая расходится в себе самой, отражается во внешнем мире, изображает, описывает себя или помимо того, занята каким-нибудь одним предметом и в этой субъективной заинтересованности сохраняет право начинать или обрывать почти произвольно. Так, часто у Горация, например, наступает конец там, где соответственно обычному способу представления и характеру высказывания следовало бы предположить, что тема еще только начала раскрываться, другими словами, он, например, описывает только свои чувства, распоряжения, приготовления к празднеству, при этом мы ничего не узнаем о дальнейшем ходе и успехе праздника. Точно так же и характер настроения, индивидуальное душевное состояние, напряжение страсти, пылкость, клочкотание, скачки туда и сюда или душевный покой и тишина медленно разворачивающегося созерцания доставляют самые разнообразные нормы для внутреннего продвижения и связи. Поэтому, в общем, что касается всех этих моментов, можно фиксировать очень мало твердых и решительных положений в связи с разнообразно определяемой неустойчивостью внутренней сферы. В качестве ближайших отличий я выделю лишь следующие стороны.

¹ См. Гегель, Сочинения, т. XIII, стр. 159—160.

а) Как мы в эпосе нашли многие жанры, которые тяготели в сторону лирического тона выражения, так же точно и лирика в качестве своего предмета и своей формы может взять эпическое *событие* по содержанию и по внешнему проявлению и таким образом начинает примыкать к эпическому. Сюда, например, относятся героические песни, романсы, баллады. Форма целого в этих жанрах, с одной стороны, — *повествовательная*, причем излагается возникновение и ход ситуации и события, перелома судьбы нации и т. п. С другой стороны — основной тон остается вполне лирическим, ибо суть составляет не внесубъективное описание и обрисовка реальных событий, а, наоборот, манера постижения и восприятия субъекта, радостное или жалобное, доброе или подавленное настроение, пронизывающее насквозь все произведение; также и впечатление, ради которого написано такое произведение, вполне входит в лирическую сферу. А именно — то, что намерен поэт вызвать в слушателе, есть то же душевное настроение, в которое его вводит рассказываемое событие и которое он поэтически целиком вложил в изображение. Он выражает свою тоску, печаль, бодрость, свой патриотический порыв и т. д. в аналогичном событии *таким* способом, что не самое событие, но отражающийся в нем душевный строй составляет центр, поэтому поэт преимущественно выделяет лишь те черты, изображая их в полноте чувств, которые созвучны его внутренним движениям и наиболее способны возбудить и у слушателя одинаковое чувство. Таким образом, содержание имеет эпический характер, обработка же — лирическая.

Более конкретно сюда относятся:

аа) Во-первых, *эпиграмма*, если только в качестве надписи она не высказывает лишь совсем кратко и объективно, что представляет собою вещь, но, если к этому высказыванию присоединяется какое-нибудь чувство и если тем самым содержание из своей предметной реальности перекладывается во внутреннюю сферу. Именно в таком случае субъект больше не сдается перед предметом, а, наоборот, как раз в нем проявляет себя, раскрывает в отношении к нему свои чувства, свои субъективные шутки, остроумные сопоставления и внезапные мысли. Уже в греческой антологии имеется большое количество таких остроумных эпиграмм, больше не удерживающих эпического тона, и в новейшее время мы находим нечто подобное, что можно сюда отнести, у французов в пикантных куплетах в том виде, как они зачастую встречаются, например, в их водевилях, и у нас, немцев, в сатирических стихах, ксениях и т. п. Даже надписи на могилах могут принять подобные лирические черты в связи с преобладающим чувством.

ββ) Во-вторых, точно так же лирика развертывается в сторону описательного рассказа. В этом круге в качестве ближайшей и простейшей формы я назову лишь *романс*, поскольку он дробит различные сцены известного события и воспроизводит каждую

самое по себе в полном консонансе с описанием, в стремительном движении, в сжатых общих чертах. Это твердое и определенное усвоение собственно характерных черт известной ситуации и резкое выделение при полном субъективном участии в благородной форме проявляется в особенности у испанцев и доставляет их повествовательным романсам большую выразительность. Над этими лирическими картинами витает что-то светлое, свойственное скорее расчленяющей точности созерцания, нежели проникновенности чувства.

γγ) Наоборот, *баллады* охватывают в большинстве случаев полноту внутри себя замкнутого события, хотя и в меньшем масштабе, чем в эпической поэзии в собственном смысле; в изображениях такого события баллады, правда, выделяют лишь наиболее выдающиеся моменты, но вместе с тем позволяют также высказываться глубине сердца, которая проникает повсюду, эмоциональному же тону жалобы, тоски, печали, радости дают высказаться полнее и в более сосредоточенном виде, более проникновенно. Преимущественно у англичан имеется много подобных стихотворений из более ранней первобытной поры их поэзии, вообще народная поэзия предполагает рассказывать подобные, в большинстве случаев несчастные истории и коллизии в тоне ужасных переживаний, сжимающих грудь страхом и заставляющих голос дрожать. Но в новейшее время на этом поприще у нас выделились *Бюргер*, а затем, главным образом, *Гёте* и *Шиллер*; Бюргер — своей задушевной наивностью; Гёте при всей своей отчетливой ясности — большей проникновенностью, лирически пронизывающей целое, а также Шиллер — величайшим вдохновением и восприимчивостью к основной мысли, которую он все же повсюду хочет выразить в лирической форме в виде события, чтобы тем самым ввести сердце слушателя в столь же лирическое душевное движение и созерцание.

β) *Во-вторых*, в более четкой форме субъективный элемент лирической поэзии обозначается уже тогда, когда какой-нибудь случай в виде действительной ситуации становится простым поводом для поэта высказаться в нем или через него. Таковы так называемые *стихотворения на случай*. Так, например, уже Каллин и Тиртей воспевали свои военные элегии по поводу действительных событий; из этих событий они исходили, по отношению к ним они хотели вызвать восторг, хотя их субъективная индивидуальность, их собственное сердце и чувство еще мало заметны. Ближайшим поводом хвалебных песен Пиндара являются известные лица, участвовавшие в состязаниях, и победители, а также особые их обстоятельства; еще естественнее взглянуть на многие оды Горация, как на особый повод, — мало того, здесь может быть определенная цель и замысел; я хочу на данный случай написать стихи подобно этому образованному и знаменитому поэту. Но в новейшее время больше всего культивировал этот жанр Гёте, ибо для

него фактически любое жизненное обстоятельство тотчас превращалось в стихотворение.

αα) Но если лирическое художественное произведение не должно быть *зависимым* от внешнего повода и целей, в нем заключающихся, а составлять само по себе самостоятельное целое, то здесь существенно то обстоятельство, что поэт использует причину лишь как повод, чтобы *самому* высказаться, чтобы вообще высказать свое настроение, веселость, грусть или умонастроение и жизнепонимание. Наиболее подходящее условие для лирической субъективности сводится к тому, чтобы всецело вбирать *в себя* реальное содержание и осваивать его. В самом деле, настоящий поэт-лирик живет внутри себя, усваивает связи согласно своей поэтической индивидуальности и все же в изображении этого материала обнаруживает лишь собственную самостоятельную живость своих чувств и созерцаний, как бы многообразно его внутренняя жизнь ни сливалась с наличным миром, с его состояниями, осложнениями и судьбами. Когда, например, приглашали Пиндара, чтобы он воспел победителя в играх по соревнованию или когда он это делал по собственному влечению, он до такой степени овладевал своим предметом, что его произведение оказывалось не стихами *на* победителя, а излиянием, которому он отдавался от себя.

ββ) Что же касается более детального способа экспозиции такого стихотворения на случай, то, разумеется, он, с одной стороны, может заимствовать свой более определенный материал и стиль, а также внутреннюю структуру художественного произведения из реальной действительности случая или субъекта, взятых вместе в качестве содержания. В самом деле, ведь это как раз то содержание, которым должно вдохновляться поэтическое чувство. Как на наиболее отчетливый, хотя и крайний пример, мне следует лишь указать на «Песнь о колоколе» Шиллера — она выставляет этапы внешней последовательности в деле литья колокола как существенные точки опоры для хода развития всего стихотворения и к этому лишь присоединяет соответствующие эмоциональные излияния, равно как и различные размышления о жизни человека и прочие описания человеческих переживаний. Иным способом заимствует Пиндар из места рождения победителя, из подвигов того рода, к которому он принадлежит, или из других жизненных условий ближайший повод почитать именно этих, а не других богов, упоминать только их подвиги и судьбы, устанавливать только эти определенные наблюдения, вплетать эти мудрые высказывания и т. п. С другой стороны, — и в этом отношении поэт-лирик опять-таки безусловно свободен, поскольку сюжетом является не внешнее событие, как таковое, но он *сам* со своей внутренней жизнью; итак, это зависит исключительно от особого субъективного взгляда и поэтического строя души, какие стороны предмета и в какой последовательности и связи могут быть изображены.

Нельзя априорно, по твердому мерилу установить, насколько перевешивает объективное событие со своим предметным содержанием или собственная субъективность поэта, или же обе стороны могут переплестись.

γγ) Но *лирическое* единство в собственном смысле доставляется не случаем и его реальностью, а внутренним субъективным движением и способом восприятия. В самом деле, единичное расположение духа или общее размышление, на которое поэтически наводит случай, образует центр, определяющий не только колорит целого, но цикл особых сторон, которые могут раскрыться, способ выполнения и соединения и тем самым связь и строй стихотворения, как произведения искусства. Так, например, у Пиндара имеется реальное ядро для членения и раскрытия в виде названных объективных жизненных событий у его победителей, им воспеваемых, у отдельных же стихотворений это все особые точки зрения, это — особое настроение — например, предостережения, утешения, подъем, которым он позволяет овладевать собою; хотя они принадлежат только поэту, как поэтическому субъекту, все же они доставляют ему как раз всю область того, чего он хочет коснуться, выполнить или обойти из данных отношений, равно способ освещения и связи, которым он должен пользоваться для задуманного лирического воздействия.

γ) Но, *в-третьих*, подлинно лирическому поэту не следует исходить из внешних данных, описываемых им в полноте чувств, не следует исходить из других реальных обстоятельств и поводов, обуславливающих его излияние, но он сам по себе является субъективно замкнутым миром, так что он может *внутри самого себя* искать как повод, так и содержание, поэтому имеет право останавливаться на внутренних ситуациях, состояниях, обстоятельствах и аффектах собственного сердца и духа. Здесь человек в своей субъективной задушевности сам становится произведением искусства, в то время как для эпического поэта содержание составляет чуждый герой, его деяния и приключения.

αα) Но и в этой области может еще включиться элемент рассказа, так например, у многих так называемых анакреонтических песен, выставляющих веселые картинки любовных приключений и т. д., в грациозно замкнутом виде. Но в таком случае это обстоятельство должно быть как бы объяснением внутреннего душевного состояния. Так и Гораций опять-таки иначе использует случай в своем «Integer vitae», когда с ним встречается волк; не так, чтобы мы могли в целом назвать данное стихотворение стихотворением на случай, но использует его как доказательство положения, с которого он начинает, и нерушимости чувства любви, которым он кончает.

ββ) Вообще ситуация, в которой поэт себя изображает, не должна лишь ограничиваться *внутренней сферой* как таковой, но должна раскрыться как конкретная и вместе с тем внешняя целост-

ность, причем поэт обнаруживает себя в столь же субъективном, как и реальном бытии. В только что приведенных анакреонтических песнях поэт, например, изображает себя среди роз, прекрасных девиц и мальчиков, среди вина и пляски в веселом расположении, без желаний и тоски, без обязанностей, без игнорирования более высоких целей, которых здесь вовсе нет, изображает себя как героя, являющегося исключительно тем, что он есть, ни с чем не связанного и свободного, — самобытного человека в качестве субъективного произведения искусства.

Также в любовных песнях Гафиза видна вся живая индивидуальность поэта с его переменчивостью в отношении содержания, установки, выражения; таким образом, дело доходит почти до юмора. Но у него нет специальных тем в его стихотворениях, нет объективного образа, нет бога, нет мифологии — да достаточно прочесть эти свободные излияния, чтобы почувствовать, что вообще восточные народы не могли иметь образов, изобразительного искусства — Гафиз от одного предмета переходит к другому, он блуждает повсюду, но есть сцена, в которой весь человек насквозь, душа в душу оказывается воспроизведенным перед нами со своим вином, подарками, девицами, двором и т. п.; в прекрасном открытом виде, без вожделения и эгоизма, в состоянии чистого наслаждения. Можно в разнообразнейших видах найти образцы такого рода изображений не только внутренней, но и внешней ситуации. Однако если поэт изображает себя в таком виде в своих субъективных состояниях, то мы не склонны изучать отдельные выдумки, любовные связи, домашние обстоятельства, пересуды и бабьи сплетни, как это случается у Сидли и Фанни в изображении Клопштока, но мы хотим перед нашим взором иметь нечто общечеловеческое, чтобы нам можно было поэтически этому посочувствовать. Итак, с этой точки зрения лирика легко может начать предъявлять претензии на то, что субъективная и индивидуальная сфера уже в себе и для себя должна представлять интерес. Вразрез с этим можно много стихотворений Гёте назвать *дружескими* стихами, хотя их Гёте не приводил под этой рубрикой. А именно в сообществе человек проявляет не себя самого; наоборот, собственная индивидуальность отодвигается, общение устанавливается через нечто третье, историю, анекдот, через черты других лиц, они усваиваются с особым расположением и проводятся сообразно собственному тону. В этом случае поэт есть он сам и вместе с тем нет; он угощает не собой, а *чем-то*, и является как бы актером, которому приходится разыгрывать бесконечно много ролей, он то тут, то там, здесь он мгновенно фиксирует сцену, там — группировку, но, что бы он ни изображал, он вместе с тем неизменно вплетает туда в живом виде свою собственную художественную сущность, то, что он сам испытал и пережил.

γγ) Но если теперь внутренняя субъективность составляет источник лирики в собственном смысле, то за ней также должно

остаться право ограничиваться выражением чисто внутренних настроений, рефлексий и т. д. без того, чтобы сводить себя к конкретной ситуации, изображенной в своем внешнем виде. В этом отношении даже совершенно пустое «труляля», пение и напевание исключительно ради пения раскрываются как подлинно лирическое душевное удовлетворение, для которого слова оказываются более или менее простыми безразличными значками, чтобы обнаружить веселые моменты и скорбь, но в качестве восполнения тотчас вызывают к помощи музыки. В особенности народные песни часто не выходят за пределы такой выразительности. И в песнях Гёте нередко поэт не выходит за пределы отдельной мгновенной шутки, тона скоропреходящего настроения и создает из этого песенку, чтобы посвистать какую-нибудь минутку, — хотя у этих песен обозначается более определенное, более богатое выражение. В других же песнях он подробнее, даже методичнее обрабатывает подобные настроения, как, например, в песне «На ничто я построил все дело свое» — здесь представляются скоропреходящими прежде всего деньги и имущество, далее, — женщины и путешествия, слава и честь, наконец, — борьба и война; в виде постоянно возвращающегося припева остается свободная, беззаботная бодрость. Наоборот, на этой позиции субъективный внутренний мир может расшириться и углубиться как бы до душевных ситуаций величественных созерцаний и над всем царящих идей. Такой характер свойствен, например, большей части произведений Шиллера. Разумное и великое волнует его сердце; но его песнь не есть гимн о религиозном или субстанциальном предмете; точно так же он не выступает певцом по внешнему поводу; песнь зарождается в самой душе его, высшим интересом которой служат идеалы жизни и красоты, неизменные права и идеи человечества.

с) Наконец, *третий* пункт, о котором нам остается поговорить с точки зрения общего характера лирической поэзии, касается общей ступени сознания и культуры, откуда возникает отдельное поэтическое произведение.

И в этом отношении лирика занимает позицию, противоположную эпической поэзии. А именно, если мы для эпохи расцвета эпоса в собственном смысле требуем такого состояния нации, которое в целом не достигло развития и еще не созрело для прозы действительности, то, наоборот, для лирики благоприятна такая эпоха, которая определила более или менее готовый порядок жизненных отношений, причем лишь в такую пору отдельный человек начинает в самом себе рефлексировать в противоположность этому внешнему миру и, отмежевываясь от него, замыкается в своей внутренней жизни в самостоятельную полноту чувства и представления. Ибо форма и содержание доставляются в лирике не объективным итогом и индивидуальным поступком, а субъектом, как субъектом. Однако это не следует понимать в том смысле, будто индивид, если он хочет высказаться лирически, необходимо должен

отмежеваться от всякой связи с национальными интересами и взглядами и что формально он должен опираться только на свои собственные ноги. Наоборот, при такой абстрактной самостоятельности в качестве содержания осталась бы совершенно случайная и индивидуальная страсть, произвол похоти и усмотрения, и получила бы беспредельную власть скверная непокладистость случайностей и капризная оригинальность чувства. Настоящая лирика, как всякая подлинная поэзия, должна раскрывать подлинное содержание человеческого сердца. Но предметное и субстанциональное в качестве лирического содержания должно проявиться как субъективно воспринятое, наглядно постигнутое, представленное или помысленное. Далее, *во-вторых*, речь идет не о простом раскрытии вовне индивидуальной внутренней сферы, не о первом непосредственном слове, эпически говорящем, что представляет собою вещь, но суть здесь составляет *художественное* выражение *поэтического* чувства, отличного от случайного, обыкновенного выражения. Поэтому, чем больше именно простая сердечная сосредоточенность раскрывается для разнообразных эмоций и более всеохватывающих созерцаний и чем больше субъект себя осознает в уже прозаически более чеканном мире своей поэтической задушевности, тем больше лирике также нужно благоприобретенное образование для искусства, которое обнаруживается наряду с преимуществами и самостоятельным творчеством субъективных естественных задатков, достигших известной завершенности. Таковы основания, благодаря которым лирика не остается ограниченной определенной эпохой в духовном развитии известного народа, но может роскошно процветать в различные эпохи, преимущественно же благоприятствует лирике новейшее время, когда всякий индивид получает право иметь для себя свои особые взгляды и манеру восприятия.

В качестве же основных различий можно указать на следующие более общие стороны.

а) *Во-первых*, лирический способ выражения *народной поэзии*.

аа) В ней преимущественно обнаруживаются разнообразнейшие *оттенки* национальностей, поэтому наша современность проявляет самый широкий интерес к собиранию всевозможнейших народных песен, чтобы изучить своеобразие всех народов, почувствовать и пережить это своеобразие. В этом деле многое было сделано Гердером, также Гёте в более самостоятельных подражательных произведениях сумел приблизить к нашему восприятию в высшей степени разнообразные произведения этого жанра. Полностью же почувствовать можно лишь песни своей собственной нации; и как бы мы, немцы, ни умели вживаться в чужеземный быт, все же последняя музыка национальной внутренней жизни будет чем-то чуждым для других народов; чтобы это чуждое зазвучало для них самобытным тоном собственного восприятия, нужна помощь в смысле обработки. Такую обработку придал

Гёте иноземным народным песням, которые он нам предоставил в проникновеннейшем и превосходнейшем виде; он добился этого тем, что своеобразие таких произведений оказывается еще безусловно сохранившимся в нетронутом виде, как например, в морлакской жалобной песне благородных жен Ассан-Аги.

ββ) Итак, общие черты лирической народной поэзии можно сравнить с особенностями первобытного эпоса под *тем* углом зрения, что поэт как субъект не выделяется, а теряется в своем предмете. Хотя в связи с этим в народной песне может найти свое выражение сосредоточенная проникновенность души, все же здесь опознается не отдельный индивид со своим субъективным своеобразием художественного изображения, а общенародное чувство, полностью, целиком поглощающее индивида, поскольку индивид для самого себя не обладает внутренним представлением и чувством, отмежеванным от нации, его быта и интересов. В качестве предпосылки для такого неразрывного единства необходимо состояние, в котором еще не проснулась самостоятельная рефлексия и творчество, так что в результате поэт оказывается простым органом, устраняясь в качестве субъекта — при помощи этого органа национальная жизнь раскрывается в своем лирическом чувстве и воззрениях. Во всяком случае эта непосредственная самобытность придает народной песне чуждую всякого умозрения свежесть коренной сосредоточенности и радикальной правдивости, такая свежесть может вызывать сильнейшее впечатление, но вместе с тем подобная песнь нередко оказывается чем-то фрагментарным, отрывочным, недостаточно вразумительным, что может привести к неясности. Чувство глубоко затаивается и не хочет быть полностью высказанным. Кроме того, всей этой установке, как сказано, недостает субъекта, хотя в общем форма — безусловно, лирического, другими словами — субъективного характера; субъект же выражает эту форму и ее содержание как достояние именно *своего* сердца и духа и как продукт *своего* художественного развития.

γγ) В связи с этим народы, которым свойственны лишь такого рода произведения и которые не доходят до дальнейшей ступени лирики, ни до эпопеи и драматических произведений, в большинстве представляют собою полудикие, варварские нации с неусовершенствованным строем, охваченные мятежами, с зыбкой судьбой. Ведь если бы они даже в эту героическую эпоху представляли собою внутри себя мощное целое, отдельные элементы которого достигли бы самостоятельной и вместе с тем согласованной реальности и могли бы доставить почву для внутри себя конкретных и индивидуально оформленных деяний, то среди этих народов наряду с первобытной поэзией появились бы и эпические поэты. Поэтому ситуация, в связи с которой, как мы видим, возникают подобные песни, как единственные и последние наглядные показатели национального духа, ограничиваются скорее семейными

отношениями, совместной родовой жизнью, без дальнейшей организации быта, уже созревшего для героического строя. Если встречаются воспоминания о национальных подвигах, то это большею частью борьба против завоевателей-чужеземцев, разбойничьи походы, возмущения дикарей против дикарей, или подвиги отдельных лиц по отношению к другим лицам того же народа; в их рассказах свободно раздаются жалобы и грусть или звонкое ликование по поводу минувших побед. Действительная народная жизнь, не раскрывшаяся в развитой самостоятельности, обращена на внутренний мир чувства, но он также в целом остается в неразвернутом виде, и, если он благодаря этому и выигрывает в смысле сконцентрированности, все же по своему содержанию остается подчас грубым и варварским. Итак, это зависит от природы, ситуаций и чувства, изображаемых в песнях, представляют ли для нас народные песни поэтический интерес или, наоборот, неизбежно содержат нечто отпугивающее. Ибо что представляется восхитительным фантазии одного народа, может другому представиться безвкусным, зловещим, противным. Так, например, есть народная песня, повествующая об истории одной женщины, замурованной по приказанию ее мужа; в результате просьб она добивается лишь одного — ей предоставляются открытые дыры для ее груди, чтобы кормить ребенка, и женщина живет лишь до тех пор, пока ребенок не перестает нуждаться в материнском молоке. Это варварская, зловещая картина. Также разбой, смелые и просто дикие подвиги отдельных лиц сами по себе не заключают в себе ничего, чему бы чужие, более образованные народы могли сочувствовать. Итак, народные песни часто представляют собой нечто крайне индивидуальное, в отношении их совершенства больше нет никакого твердого мерила, ибо они слишком чужды общечеловеческого. Поэтому, если в новейшее время мы познакомились с песнями ирокезов, эскимосов и других диких народностей, то в связи с этим не всегда расширяется круг для поэтического наслаждения.

β) Но поскольку лирика есть целостное высказывание внутреннего духа, она не может ограничиться ни способом выражения, ни содержанием действительных народных песен или позднейших песен, распеваемых в подражание в том же тоне.

αα) А именно, с одной стороны, как мы только что видели, дело по существу клонится к тому, что сосредоточившаяся в себе душа освобождается от этой простой сконцентрированности и ее непосредственного созерцания и проникает к свободному представлению самой себя — в только что описанных состояниях это встречается лишь в несовершенном виде; с другой стороны, душа должна расшириться до богатой сферы представлений, страстей, ситуаций, конфликтов, чтобы переработать внутренне все, что человеческое сердце в состоянии включить в себя и сообщить как произведение собственного духа. Ибо полнота лирической поэзии

должна поэтически раскрыть целостность внутренней жизни, поскольку она может войти в поэзию и поэтому как бы принадлежит всем ступеням развития духа.

ββ) Во-вторых, со свободным самосознанием связана также свобода искусства, осознавшего само себя. Народная песня распеваётся от сердца как бы непосредственно, наподобие естественного звука; но свободное искусство сознает само себя, оно требует знания и хотения того, что оно созидает, и нуждается в развитии для этого знания, равно в виртуозности творчества, доведенной до совершенства. Поэтому, если эпическая поэзия в собственном смысле должна скрывать собственное созидание и творчество поэта или еще не может обнаружить всю структуру эпической поэзии по ее происхождению, то это происходит только потому, что эпос имеет дело с объективной жизнью нации, а не поскольку она раскрывается из поэтического субъекта, поэтому и в поэзии жизнь должна представляться не в виде чего-то субъективного, а как сам по себе самостоятельно развивающийся продукт. Между тем в лирике творчество, как и содержание, есть нечто субъективное и выявляется оно поэтому как то, что оно есть.

γγ) В этом отношении позднейшая лирическая художественная поэзия выразительно отделяется от народной песни. Правда, существуют также народные песни, которые возникают одновременно с произведениями художественной лирики в собственном смысле, но в таком случае они исходят от таких кругов и индивидов, которые, не будучи причастны указанному художественному процессу, по всей своей созерцательной манере еще не отмежевались от непосредственного народного сознания. Но это различие между лирической народной и художественной поэзией нельзя принимать в том смысле, будто лирика достигает своей вершины лишь тогда, когда рефлексия и художественный смысл в соединении с самоосознанным мастерством обнаруживаются в лирике в ослепительно элегантно́й форме в качестве наиболее существенных элементов. Это значило бы только, что мы должны, например, Горация и римских лириков причислить вообще к лучшим поэтам этой категории или даже в их круге предпочесть майстерзингеров предшествующей эпохе миннезингерства в тесном смысле. В таком крайнем смысле нельзя принимать выставленный выше тезис, но он правилен лишь в том отношении, что субъективная фантазия и искусство именно в связи с самостоятельной субъективностью, составляющей их принцип, для своего настоящего завершения должны располагать в качестве предпосылки и основы свободным разработанным самосознанием в области представления, как художественной деятельности.

η) Наконец, последнюю ступень мы можем отличить от указанной выше нижеследующим образом. Народная песнь еще предшествует настоящей разработке также прозаического века и действительности сознания; между тем подлинная лирическая художественная

поэзия отмежевывается от этой имеющейся прозы и из ставшей субъективно самостоятельной фантазии творит новый поэтический мир внутреннего созерцания и чувства, благодаря которому эта поэзия только и созидает в живом виде подлинное содержание и подлинный способ выражения внутренней жизни человека. Но, в-третьих, имеется также форма духа, которая в свою очередь в известном отношении стоит выше фантазии чувства и созерцания, поскольку она в состоянии привести свое содержание к свободному самосознанию в более радикальной всеобщности и более необходимой связи, чем это вообще будет возможно для искусства. Я имею в виду *философское мышление*. Но, наоборот, с другой стороны, эта форма связана с абстракцией и может развиваться только в стихии мышления, как исключительно идеальной всеобщности, так что конкретный человек может также почувствовать себя вынужденным высказать содержание и результат своего философского сознания в конкретном виде, как нечто пронизанное эмоцией и созерцанием, фантазией и чувством, чтобы таким образом иметь и дать полное выражение всей задуманной сферы.

С этой стороны обозначаются главным образом две различные точки зрения. Именно, прежде всего, фантазия, выйдя из собственных пределов, может устремиться навстречу движениям мысли без того, чтобы достигнуть ясности и твердой определенности философских концепций. В таком случае лирика становится главным образом излиянием души в ее стремлениях и борьбе, своими волнениями учиняющей насилие как над искусством, так и над мышлением, причем лирика выходит за пределы одной сферы, без того, чтобы чувствовать себя дома или освоиться в другой сфере. С другой стороны, и философствование, успокоившееся внутри себя в виде мышления, в состоянии одушевить чувством свои отчетливые и систематически проведенные мысли, сделать их наглядными через созерцание, заменить ход и связь, ясные в своей необходимости с научной точки зрения, упомянутой свободной игрой отдельных сторон, как это делает, например, Шиллер во многих произведениях; при таком свободном сиянии этих сторон искусство тем энергичнее должно стремиться скрывать свою внутреннюю согласованность, чем больше оно боится впасть в рассудительный тон дидактической дискуссии.

2. ОСОБЫЕ СТОРОНЫ ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

Мы до сих пор анализировали общий характер содержания, свойственного лирической поэзии, и формы, в которой она может выразить это содержание; мы рассмотрели также различные творческие установки, которые оказываются более или менее соответствующими принципу лирики, — теперь мы прежде всего должны

заняться раскрытием этих общих положений применительно к их *отдельным* основным сторонам и отношениям.

И с этой точки зрения я с самого начала хочу указать на различие между эпической и лирической поэзией. При анализе первой мы обращали наше преимущественное внимание на первобытный национальный эпос и, наоборот, отодвигали в сторону неадекватные *побочные жанры*, а равно поэтический *субъект*. Этого мы не должны были бы допускать в нашей теперешней сфере. Наоборот, мы здесь в качестве наиболее выдающихся предметов исследования, с одной стороны, выделяем творческую субъективность, с другой стороны, разветвление различных жанров, куда может войти лирика, принципом которой вообще является своеобразие и индивидуализация содержания и его форм.

В связи с этим мы можем установить следующий порядок нашего дальнейшего обсуждения:

Во-первых, мы должны обратить наш взор на лирического поэта.

Во-вторых, мы должны рассмотреть лирическое художественное произведение, как продукт субъективной фантазии и

в-третьих, мы должны указать на жанры, вытекающие из общего понятия лирического изображения.

а) Лирический поэт

α) Как мы видели, в содержание лирики, с одной стороны, входят размышления, охватывающие общие элементы бытия и его состояний, с другой стороны, — многообразие особенного; в качестве простых обобщений и особых созерцаний и чувств оба элемента — простые абстракции, опирающиеся на связь, если они хотят дойти до живой лирической индивидуальности; эта связь должна быть внутренней, т. е. субъективной. Итак, в центре лирической поэзии должен стоять поэтический конкретный субъект, *поэт*, он и составляет настоящее содержание лирической поэзии, но такой субъект не должен переходить к реальному действию и акту и вовлекаться в развитие драматических конфликтов; наоборот, он раскрывается и действует лишь постольку, поскольку он доставляет своим внутренним переживаниям слова, которые раскрывают внутреннее чувство высказывающегося субъекта, каков бы ни был их предмет; слова эти стремятся вызвать и держать в бодрствующем состоянии подобное чувство и настроение, известное душевное состояние, схожее рефлексивное направление в слушателе.

β) При этом выражение, хотя оно существует для других людей, может быть свободным избытком веселости или скорби, которая находит свое разрешение в пении и ищет примирения в песне, или же это более глубокое стремление не таит про себя значительных задушевных чувств и наиболее захватывающих размышлений — в самом деле, кто *может* петь и сочинять, у того есть

к этому призвание, он *должен* сочинять. Этим ни в какой мере не исключается внешний повод, выразительное приглашение и т. п. Но значительный лирический поэт в таком случае уклоняется от настоящего предмета и воспроизводит самого себя. Приведем пример, уже неоднократно нами приводившийся: Пиндара часто побуждали воздать похвалу тому, или другому борцу, увенчанному победой, мало того, он то и дело получал за это деньги, и все же выступает он, как певец, вместо своего героя и по самостоятельным связям собственной фантазии восхваляет деяния тех же предков, вспоминает древние мифы или высказывает свой глубокий взгляд на жизнь, богатство, господство, на великие и достойные почета деяния, на величие и грандиозность муз, прежде всего — на достоинство певца. Так, в своих стихах он прославляет не героя, окружая его славой, а заставляет слушать *себя*, поэта. На его долю не выпадало чести воспеть этих победителей, но честь, им доставшаяся, заключается в том, что Пиндар их воспел. В этом выдающемся внутреннем величии состоит благородство лирического поэта. Гомер, как личность, до такой степени приносит себя в жертву, что в настоящее время даже отрицают его существование, тогда как его герои бессмертны; наоборот, от героев Пиндара нам остались лишь пустые имена, а сам он, воспевший *себя* и приобщивший свою славу, остается незабываемым, как поэт; слава, приобретенная героями, есть лишь привесок к славе лирического певца. — И у римлян лирический поэт отчасти сохраняет за собой эту самостоятельную позицию. Так, например, Светоний (т. III, стр. 51 изд. Вольфа) рассказывает, что Август написал Горацию такие слова: «Неужели ты не опасешься, как бы не послужило тебе бесчестьем у потомков то, что ты, оказывается, был в дружбе с нами»; если же исключить те места, в которых, как это легко почувствовать, Гораций высказывается об Августе официально, то в большинстве случаев довольно часто он начинает говорить о себе. Например, в четырнадцатой оде III книги Гораций начинает с возвращения Августа из Испании после победы над кантабрами; но в дальнейшем Гораций лишь славословит, что благодаря миру, водворившемуся на земле через Августа, и он сам, как поэт, может наслаждаться ничегонеделаньем и своей музой; затем он приказывает принести на праздник венки, благовония и старого вина и скорее пригласить Неэру, — попросту говоря, он только занят приготовлениями к своему празднеству. Впрочем, любовными приключениями он теперь увлечен меньше, чем в годы своей юности, в эпоху консула Планка, ибо он выразительно говорит послу, которого он отправляет:

Коль привратник злой не впускать захочет,
Что ж, — удаляйся!

Еще в большей степени можно воздать похвалу Клопштоку за его почтенную черту, что он в свое время снова почувствовал само-

довлеющее достоинство поэта, при этом он открыто высказывался по этому поводу, а также вел себя и держал в соответствии с этим достоинством, выведя поэта из положения придворного витии и всеобщего писаки, а также из атмосферы праздной, бесполезной игры, только разоряющей человека. Но случилось так, что первоначально книгопродавец именно на него смотрел, как на *своего* поэта. Издатель Клопштока в Галле заплатил ему за лист, если не ошибаюсь, два или три талера, сверх того он сшил ему камзол и брюки и вводил его в таком наряде в общество, выставляя его в этом наряде с тою целью, чтобы заметили, что это *он* позаботился об его платье. Наоборот, Пиндару афиняне поставили статую (так, по крайней мере, рассказывают позднейшие, хотя и не безусловно достоверные свидетельства), ибо он их прославил в одной из своих песен (Павзаний, I, гл. 8) и, кроме того, послали ему (Эсхил, письмо 4) в двойном размере штраф, от которого его не хотели избавить фивяне в связи с неумеренной похвалой, расточавшейся им чужому городу; рассказывают также, будто сам Аполлон объяснил устами Пифии, что Пиндар получал половину даров, которые вся Эллада приносила к пифийским играм.

γ) Во всем этом круге лирических стихотворений проявляется также, *в-третьих*, целостность индивида согласно его внутреннему поэтическому развитию. В самом деле, — поэт-лирик чувствует потребность выразить в песне все, что поэтически формируется в его душе и сознании. В этом отношении особенно следует упомянуть Гёте, который всегда был поэтом в многообразии своей богатой жизни. И в этом отношении он принадлежит к числу самых выдающихся людей. Редко встречается человек с такими разносторонними интересами, как он, однако, несмотря на эту бесконечную широту, он постоянно жил внутри себя и всё, что его затрагивало, превращал в поэтические образы. Его внешняя жизнь, особенности его, скорее замкнутого, чем открытого в повседневной жизни, сердца, его научное направление и результаты продолжительных исследований, опыт его развитого практического смысла, его впечатления от разнообразно переплетавшихся явлений его времени, выводы, которые он отсюда извлекал, кипучая веселость и отвага юности, организованная сила и внутренняя красота его зрелого возраста, широкая радостная мудрость старости — все превращалось у него в *лирическое излияние*, в котором он выражал как самые легкие намеки на чувство, так и самые суровые болезненные конфликты духа, освобождаясь таким образом от них.

б) Лирическое художественное произведение

Что касается, *во-вторых*, лирических стихов, как поэтического художественного произведения, то можно высказать мало общих наблюдений вследствие случайного характера богатства разнообразнейших способов восприятия и случайности форм

столь же бесконечно разнообразного содержания, как такового. Ведь субъективный характер всей этой сферы, хотя она и здесь не должна хотеть уклониться от общих законов красоты и искусства, все же совершенно естественным путем приводит к тому, чтобы количество оборотов и оттенков изображения неизбежно оставалось безусловно неограниченным. Поэтому, что касается нашей задачи, то она сводится к вопросу, чем лирическое произведение по своему типу отличается от произведения эпического.

В связи с этим я хочу вкратце коснуться лишь следующих сторон:

во-первых, единства лирического произведения искусства;

во-вторых, особенностей его раскрытия,

в-третьих, внешней стороны стихосложения и изложения.

а) Как я уже сказал, значение эпоса для искусства, в особенности у первобытных эпопей, коренится не столько в целостности развития завершенной художественной формы, сколько в полноте национального духа, благодаря которой одно и то же произведение при своей разработке поражает наш взор разнообразнейшими оттенками.

аа) Лирическое произведение искусства не должно стремиться представить в живом виде нечто целостное. Ибо субъективность, действительно, может пытаться охватить целое, если же в самом деле она хочет добиться значимости, как внутри себя замкнутый субъект, то в ней тотчас оказывается сосредоточенным принцип обособленности и индивидуализации. Но тем самым с самого начала здесь не исключено многообразие представлений из окружающей природы, не исключены воспоминания о собственных и чужих переживаниях, мифологические и исторические данные и т. п., однако эта широта содержания не должна, как в эпосе, обуславливаться тем основанием, что она относится к полноте определений действительности, но ищет своего оправдания лишь в том, что она оживает в субъективном воспоминании и подвижной способности комбинирования.

ββ) Поэтому действительное начало единства лирического произведения мы должны усматривать в субъективной задушевности. Но задушевность как таковая отчасти является исключительно формальным единством субъекта с собой, отчасти она раскалывается и рассеивается в пестрой разрозненности и разнообразнейшем множестве представлений, чувств, впечатлений, созерцаний и т. п., их связь заключается лишь в том, что одно и то же «я», подобно полному сосуду, как бы включает в себя это все. Чтобы доставить стягивающий центр лирического художественного произведения, субъект, с одной стороны, должен перейти к конкретной *определенности* настроения или ситуации, с другой стороны — должен *объединиться* с этой своей обособленностью, как с самим собой, так, чтобы он чувствовал и представлял *себя* в этой обособленности. Только через это субъект и становится внутри себя

ограниченной, субъективной полнотой, и выражает лишь то, что вытекает из этой определенности и находится с ней в связи.

γγ) Наибольшим лиризмом в этом отношении отличается сосредоточенное в одном конкретном состоянии душевное настроение, причем чувствующее сердце составляет самую интимную и внутреннюю суть субъективности, рефлексия же и созерцание, направленное на всеобщее, легко впадает в дидактизм или может в эпическом стиле выделить субстанциальную и предметную сторону содержания.

β) *Во-вторых*, относительно развертывания лирического стихотворения можно установить также мало общих определительных положений, поэтому и здесь я должен ограничиться несколькими замечаниями, имеющими более радикальное значение.

αα) Поступательное движение эпоса идет замедленным темпом и вообще развертывается для изображения весьма сложной действительности. Ведь в эпосе субъект вовлекает себя в *объективное*, а объективное само по себе образуется и развивается в соответствии со своей самостоятельной реальностью. Наоборот, в лирической сфере чувство и рефлексия втягивают наличный мир в *себя*, они должны прочувствовать этот мир в этой внутренней стихии, и только после того, как он сам стал чем-то внутренним, рефлексия охватывает его и высказывается в словах. Итак, в противоположность эпической тенденции к распространенности, принципом лирики является *сжатость*; лирика вообще преимущественно должна стремиться воздействовать через внутреннюю глубину выражения, а не через обстоятельность описания или объяснения. Но между почти смолкающей сжатостью и представлением, полностью разработанным для красноречивой ясности, открывается величайшее богатство нюансов и степеней. Также не следует игнорировать наглядный характер внешних предметов. Наоборот, подлинно конкретные лирические произведения изображают субъект и в его внешнем положении и поэтому также вбирают в себя окружающую природу, местный колорит и т. п., мало того — есть стихотворения, которые всецело ограничиваются подобного рода описаниями. Но в таком случае лирическую суть составляет не реальная объективность и ее пластическое изображение, а созвучие внешнему чувству, настроение, вызванное этим обстоятельством, сердце в его самовосприятии при таких условиях, так что благодаря чертам, предоставленным нашему взору, не тот или иной предмет становится внешне воспринимаемым, но во внутреннем самосознании раскрывается чувство, вложенное в этот предмет, и оно должно в нас вызвать тот же эмоциональный оттенок или созерцание. Наиболее яркий пример доставляют нам в этом отношении романсы и баллады; они, как я уже заметил выше, тем лиричнее, чем больше они выделяют из описываемого случая как раз лишь то, что соответствует внутреннему душевному состоянию, находясь в котором поэт ведет свой рассказ, и изобра-

жают нам весь ход в таком виде, что в нем само это настроение находит живой отклик. Поэтому в лирике имеет меньшее значение вся точная обрисовка внешних предметов, пусть даже очень выразительная; кроме того, так же мало значения имеет даже подобная характеристика внутренних событий, — на первом плане остается большая сжатость и четко сконцентрированная выразительность.

ββ) *Во-вторых*, поэту-лирику также не возбраняется прибегать к *эпизодам*, но он должен пользоваться ими совсем на иных основаниях. В эпосе эпизоды сосредоточены в понятии полноты, созидающей объективную самостоятельность ее сторон; что касается разворачивания эпического действия, они одновременно приобретают значение оттяжек и задержек. Если же их оправдывать с лирической точки зрения, то это находится в субъективной плоскости. А именно, живой индивид скорее просматривает свой внутренний мир, по поводу различных обстоятельств вспоминает о самых различных вещах, связывает самое разнообразное и отвлекается в разные стороны со своим наглядным представлением и образом, не удаляясь от своего настоящего основного чувства или от предмета своей рефлексии. Подобная живость свойственна также *поэтической* задушевности, хотя большею частью трудно сказать, следует ли в лирическом произведении то или иное место принимать за эпизод или нет. Вообще именно лирике свойственны отступления, если они только не разрывают единства, прежде всего неожиданные обороты, остроумные комбинации, внезапные, почти неестественные переходы.

γγ) Итак, способ развития и сцепления в этой области поэзии также отчасти может быть отличен по природе, отчасти же прямо противоположен. В общем, лирика, подобно эпосу, не допускает ни произвола обычного сознания, ни исключительно рассудочной последовательности или развития научного мышления, умозрительно раскрытого в своей необходимости, а требует свободы и самостоятельности также отдельных частей. Но если для эпоса эта относительная изоляция возникает из формы реального явления, по типу которого строятся наглядные представления эпической поэзии, то опять-таки, наоборот, поэт-лирик придает особым чувствам и представлениям, в которых он высказывается, характер свободной отмежеванности, ведь любое из этих представлений, хотя носителями всех их является сходное настроение и способ рассмотрения, все же наполняет его душу своим своеобразием и до тех пор сосредоточивает ее на этой одной точке, пока она не обратится к другим наглядным представлениям и моментам восприятия. При этом раскрывающаяся связь может свестись к спокойному течению с известными перерывами, не может также лирическими скачками непосредственно переходить от одного представления к другому, от него отмежеванному, так что поэт, по-видимому, свободно бросается из стороны в сторону, и кажется, что в противоположность осмотрительно действующему рассудку

им овладевает сила в этом полете опьяняющего одушевления, и пафос этой силы руководит поэтом вопреки его воле и увлекает с собой. Размах и борьба подобной страсти настолько свойственны некоторым лирическим жанрам, что, например, Гораций во многих стихотворениях, по-видимому, стремился со свойственным ему расчетом искусственно создавать скачки, мнимым образом нарушающие связь. Наконец, мне приходится опустить разнообразные посредствующие ступени разработки, лежащие между этими конечными точками наиболее ясной связи и спокойной последовательности, с одной стороны, и бессвязного неистовства страсти и одушевления, — с другой.

γ) Наконец, последнее, что еще остается обсудить в этом отделе, касается внешней формы и реальности лирического художественного произведения. Сюда преимущественно относится *стихотворный размер и музыкальное сопровождение*.

αα) Легко убедиться в том, что гекзаметр в своем равномерном, выдержанном, но опять-таки живом развитии прекрасно подходит к размеру стихов в эпосе. Для лирики же мы тотчас требуем величайшего *многообразия* различных размеров и более многогранной внутренней метрической структуры. А именно, материал лирического стихотворения не есть предмет в его, ему самому принадлежащем реальном раскрытии, а субъективное внутреннее движение поэта; равномерность или переменчивость, беспокойство или спокойствие, тихое течение или бурный поток и скачки такого поэтического движения должны раскрыться и как движение во времени словесных звуков, в которых выражается нечто внутреннее. Характер настроения и всей концепции должны обозначиться уже в размере стиха. В самом деле, лирическое излияние гораздо теснее связано *временем*, как внешним элементом сообщения, чем эпический рассказ, относящий реальные явления к прошлому; эпический рассказ ставит их рядом или переплетает скорее в пространственном распорядке, между тем как лирика изображает мгновенное появление чувств и представлений во временной последовательности их возникновения и их оформления, поэтому ей приходится самой обрабатывать многообразный временный поток. К этим особенностям, *во-первых*, относится более пестрое построение рядов долгих и кратких слогов при более оборванном неравенстве ритмических стоп, *во-вторых*, более разнообразные цезуры и, *в-третьих*, — округление строф: они могут отличаться богатством оттенков, как в отношении длины и краткости отдельных строф, так и в отношении их ритмических фигураций по себе и по их последовательности.

ββ) *Во-вторых*, более лирическим характером, чем эта художественная обработка временной продолжительности и ее ритмических движений, отличается звучание слов и слогов как таковых. Сюда преимущественно относится аллитерация, рифма и ассонансы. А именно, как я уже раньше разъяснил, в этой системе

стихосложения, с одной стороны, преобладающей оказывается духовная значимость слогов, смысловое ударение, отмежевывающееся от простого естественного элемента самих по себе определенных долготы и краткости и духовно определяющие длительность, выделение и снижение; с другой стороны, обособленно выделяется звук, выразительно сосредоточенный на определенных буквах, слогах и словах. Как это одухотворение внутренним символом, так и это выделение звука безоговорочно соответствует лирике, поскольку она, с одной стороны, воспринимает и высказывает то, что имеется и является, лишь в *том* смысле, какой у него есть для внутренней стихии, с другой стороны — преимущественно использует звук и тон, как материал своего собственного сообщения. Правда, и в этой сфере ритмический элемент может тесно объединиться с рифмой, но это в таком случае происходит способом, приближающимся опять-таки к музыкальному такту. Итак, строго говоря, поэтическое использование ассонанса, аллитерации и рифмы ограничилось бы сферой лирики; в самом деле, хотя средневековый эпос не может избежать этих форм в соответствии с особенностями новых языков, но это, однако, преимущественно допустимо лишь постольку, поскольку здесь с самого начала в пределах эпической поэзии лирический элемент сам становится более значительным, приобретая права гражданства еще в большей степени в героических песнях, рассказах типа романсов и баллад. Подобное же явление наблюдается в драматической поэзии. Но что еще специфичнее для лирики, — это более разветвленная фигурация рифмы, разрабатывающейся и замыкающейся в многообразно расчлененные и перекрестные рифмованные строки с точки зрения возвращения или смены различных звуков, буквенных, слоговых и словесных. Этими членениями, правда, также пользуется эпическая и драматическая поэзия, но лишь по той же причине, по какой она не чуждается и рифмы. Так, например, испанцы в наиболее совершенную эпоху развития своей драмы доставляют полный простор утонченной игре по своему выражению мало драматической страсти и присоединяют рифмы октав, сонетов и т. п. к прочим своим драматическим рифмам или, во всяком случае, обнаруживают свое пристрастие к звуковой стихии языка в развитии ассонансов и рифм.

γγ) Наконец, *в-третьих*, лирическая поэзия обращается к музыке более усиленно, чем это возможно через простую рифму, — тем, что слово становится настоящей мелодией и пением. И эта склонность полностью оправдывается. А именно, чем меньшей самостоятельностью и объективностью сам по себе обладает лирический материал и содержание (оказывается же он преимущественно внутренней природы и коренится лишь в субъекте как таковом, при этом все же выдвигает необходимость внешней точки опоры для своего сообщения), тем больше он нуждается для изложения в определенной внешней стороне. Поскольку он остается более

интимным, внешне он должен быть более возбуждающим. Но это чувственное возбуждение задушевности может вызвать лишь музыка.

Таким образом, и с точки зрения внешнего выполнения вся лирическая поэзия оказывается сплошь в сопровождении музыки. Но здесь замечается существенная постепенная градация в этом соединении. Ведь с настоящими мелодиями сливается прежде всего романтическая и преимущественно современная лирика, при этом в особенности в таких песнях, в которых преобладающим остается настроение, чувство, музыке же остается лишь усилить и оформить в мелодию это внутреннее звучание души; так, например, народная песня любит и вызывает музыкальное сопровождение. Между тем канцоны, элегии, послания и т. п., даже сонеты в новейшее время с трудом найдут композитора. Именно, где представление и рефлексия или же также чувство в самой поэзии находит свое полное истолкование и тем самым постепенно освобождается от чувственного элемента искусства, там лирика получает большую самостоятельность в виде словесного сообщения и не так легко поддается тесной связи с музыкой. Наоборот, чем невыразимее внутренняя жизнь, подлежащая раскрытию, тем больше она нуждается в помощи мелодии. Впоследствии мы будем иметь случай коснуться вопроса, почему для античных авторов вразрез с прозрачной отчетливостью их речи все же при изложении требовалась опора в музыке и в какой именно степени.

с) Лирические жанры в собственном смысле

В-третьих, что касается особых жанров, на которые распадается лирическая поэзия, то некоторых из них я коснулся детальнее — тех, что образуют переход от повествовательной эпической формы к субъективной манере изложения. С противоположного конца могло бы также обнаружиться желание наметить возникновение драматической формы; но этот перевес в сторону жизни драмы здесь по существу ограничивается лишь тем, что и лирическое стихотворение может включить в себя внешнюю диалогическую форму в виде разговора двух лиц, не переходя, однако, к действию, которое далее развивалось бы при помощи разнообразнейших конфликтов. Эти переходные ступени и промежуточные жанры мы, однако, оставим в стороне и лишь вкратце рассмотрим те формы, в которых в чистом виде осуществляется подлинный принцип лирики. Их особенности объясняются тем, как поэтическое сознание направлено на свой объект.

а) А именно — с одной стороны, субъект освобождается от ограниченности своего чувства и представления и погружается в общее созерцание бога или богов, величие и могущество которых пронизывает всю внутреннюю жизнь и заставляет исчезнуть поэта, взятого, как индивидуальность. К этой категории относятся

гимны, дифирамбы, пеаны, псалмы — у различных народов они приобретают опять-таки различные формы. В самых общих чертах я обращаю внимание лишь на следующее различие.

αα) Поэт, возвышающийся над ограниченностью своих собственных внутренних и внешних состояний, ситуаций и связанных с ними представлений и зато усматривающий свой сюжет в том, что ему и его нации представляется в виде чего-то абсолютного и божественного, *во-первых*, может оформить божественное в виде объективного образа и может выдвинуть для других образ, намеренный и выполненный для внутреннего созерцания во славу могущества и величия воспеваемого бога. Таковы, например, гимны, приписываемые Гомеру. Они содержат преимущественно мифологические события и рассказы о боге, во славу которых они написаны, и обработаны они не то что лишь символически, а со свойственной эпосу наглядностью.

ββ) *Во-вторых*, обратный, лирический характер носит свойственный дифирамбу порыв, как *субъективно* богослужбное воодушевление; оторванное от власти своего предмета, словно потрясенное и оглушенное до глубины, будучи настроено на совсем универсальный лад, оно не может дойти до объективного творчества и продуцирования, а ограничивается ликованиями души. Субъект выходит за собственные пределы, возносится в абсолют; преисполненный его сущностью и могуществом, он в ликовании отдается хвалам бесконечности, в которую он погружается, и явлениям, в величии которых раскрываются глубины божества.

Греки в своих богослужбных празднествах недолго удовлетворялись такими простыми восклицаниями и взываниями, но перешли к тому, что стали включать в такого рода излияния рассказы об определенных мифических событиях и подвигах.

Эти выдвинутые между лирическими изложениями рассказы мало-помалу заняли центральное место, и, выступая в качестве живого, внутри себя замкнутого действия, в форме действия, они составили драму, опять-таки, со своей стороны, включившую лирику хоров, как составную часть.

Это торжественное парение, это вздымание очей, эти возгласы и клики души, обращенные к Единому, выразительнее во многих, более возвышенных *псалмах* Ветхого завета, — в них субъект находит конечную цель своего сознания и подлинный объект всяческого могущества и истины, всякой славы и хвалы. Так, например, мы читаем в 33 псалме: «Радуйтесь господу вы, праведные; правым подобает хвала. Возблагодарите господу с гуслями, хвалите его на десятиструнной псалтири; воспойте ему песнь новую, и да зазвучит достойно ваша игра на струнах. Ибо слово господне истинно и сказанное он выполняет. Он любит справедливость и суд. Земля преисполнена милости господней, словом господу утвердилось небо и все воинство его — духом уст его». То же мы

находим и в 29 псалме: «Принесите господу вы, преисполненные силы, принесите господу славу и честь. Принесите господу славу имени его: поклонитесь господу в святой красе его. Глас господен на водах, бог славы возгремел, господь на водах многих. Глас господен в крепости, глас господен в великолепии. Глас господа сокрушает кедры, и сокрушает господь кедры ливанские, и пестует их, как тельца ливанского и сирийского, как молодого единорога. Глас господа высекает пламя огня. Глас господа сотрясает пустыню» и т. д.

Такой подъем и лирическая высота заключают вне-себя-бытие и поэтому в меньшей степени оказываются самоуглублением в конкретное содержание так, чтобы фантазия в спокойном удовлетворении не ставила препятствий, скорее же фантазия лишь взвинчивается до неопределенного энтузиазма, стремящегося то, что невыразимо для сознания, довести до чувства и созерцания. При такой неопределенности субъективный внутренний элемент не может представить свой недосягаемый предмет в успокоенной красоте и наслаждаться его выражением в художественном произведении; вместо спокойного образа фантазия сопоставляет охватываемые ею внешние явления в менее упорядоченном, отрывочном виде, и, так как внутри она не добивается никакого твердого членения особых представлений, она и во внешней сфере пользуется лишь более произвольным, выбиваемым ритмом.

В таком случае *пророки*, противостоящие общине, приближаются скорее к паренетической лирике главным образом в основном тоне скорби и жалоб на положение своего народа, в этом чувстве отчуждения и отступничества, в возвышенном рвении своего умонастроения и политического гнева.

В позднейшую подражательную эпоху такой искусственный пыл вместо чрезмерного жара легко становится холодным и абстрактным. Так, например, многие гимны и построенные по типу псалмов поэмы Клопштока не отличаются ни глубиной мыслей, ни спокойным развитием какой-нибудь религиозной темы, а преимущественно в них выражаются порывы этого взлета к бесконечному, которое в соответствии с современным просвещенным взглядом сводится к простой неизмеримости и непонятному могуществу, силе и величию божества в противоположность в связи с этим совершенно понятному бессилию и изнемогающей конечной природе поэта.

β) Вторую форму составляют те жанры лирической поэзии, которые обозначаются общим названием *оды* в современном смысле слова. Здесь в отличие от предшествующей ступени, тотчас выступает на первый план, как главный момент, сама по себе выделенная *субъективность* поэта — она также действует в двояком отношении.

αα) А именно, с одной стороны, поэт и в пределах этой новой формы и способа выражения избирает, как до сих пор, внутри

самого себя значительное содержание, честь и славу богов, героев, князей, любовь, красоту, искусство, дружбу и показывает свою внутреннюю жизнь *настолько* преисполненной и захваченной этим содержанием и его конкретной реальностью, что кажется, будто предмет в этом порыве восхищения овладел всей душой и царит в ней в качестве единственной определяющей силы. Если бы такой случай безусловно имел место, то сюжет мог бы сам по себе оказаться объективно разработанным, приведенным в действие и завершенным в классической форме в виде эпического скульптурного изображения. Наоборот, поэт сам по себе должен выразить и объективировать именно свою собственную субъективность и ее размах, так что он, со своей стороны, овладевает предметом, внутренне его перерабатывает, выражает в нем самого себя и поэтому прерывает в свободной самостоятельности объективный ход развития собственным чувством или рефлексией, субъективно его освещает, вносит изменения и поэтому овладевает всем не предмет, а преисполненное им *субъективное* вдохновение. Тем самым обнаруживаются две различные, даже противоположные стороны: увлекающая сила содержания и субъективная поэтическая свобода, проступающая в борьбе с предметом, стремящимся ею завладеть. Тиски этой противоположности преимущественно обуславливают неизбежность размаха, смелость языка и образов, мнимую беспорядочность внутренней структуры и развития, отступления, пробелы, внезапные переходы и т. п. и доказывают внутреннюю поэтическую высоту мастерством поэта; у него оказывается достаточно силы, чтобы посредством этого мастерства с художественной законченностью ликвидировать этот разлад и создать в себе самом объединенное целое, которое возносит его над значительностью его сюжета, как его творение.

Из этого рода лирического одушевления возникли многие оды Пиндара, их побеждающая внутренняя прелесть обнаруживается в весьма подвижном, но все же упорядоченном твердом размере ритме. Между тем Гораций особенно холоден и рассудителен там, где он больше всего хочет воодушевиться, там он подражательно искусственен, а такая искусственность тщетно стремится прикрыть скорее лишь рассудочную тонкость композиции. Также воодушевление Клопштока не всегда подлинное, но часто превращается в нечто деланное, хотя многие его оды преисполнены настоящего и действительного чувства, исключительного мужественного достоинства и силы выражения.

ββ) С другой стороны, содержимое не должно непременно быть содержательным и значительным, но, *во-вторых*, поэт в своей индивидуальности для самого себя становится таким значительным, что он придает достоинство, благородство или во всяком случае вообще более высокий интерес также менее значительным предметам потому, что *он* делает их содержанием своего поэтического творчества. В этом роде многое заключают оды Горация, также

Клопшток и другие заняли эту позицию. Итак, здесь поэт борется не со значительностью содержания, а, наоборот, он поднимает на высоту само по себе бессмысленное что касается внешних поводов, незначительных случайностей и т. д. — на этой высоте он сам себя чувствует и представляет.

γ) Все бесконечное многообразие лирического настроения и рефлексии, наконец, раскрывается на ступени *песни*, в ней поэтому всего полнее выявляются национальные особенности и поэтическое своеобразие. Под этим можно разумеать самые разнообразные вещи, и точная классификация окажется в высшей степени затруднительной. В самых общих чертах, пожалуй, выделяются следующие особенности.

αα) *Во-первых*, песня в *собственном смысле*, цель которой сама по себе и для общества — распевать или даже напевать. Здесь не нужно большого содержания, внутренней значительности и величия; наоборот — достоинство, благородство, тяжелодумие служили бы только препятствием для удовольствия непосредственного высказывания. Величественные рефлексии, глубокие мысли, возвышенные чувства, безоговорочно принуждают субъекта выйти за пределы своей непосредственной индивидуальности, ее интересов и настроения духа. Этот непосредственный характер радости и скорби, своеобразие незаторможенной задушевности должны найти свое выражение именно в песне. В своих песнях всякий народ чувствует себя вполне удобно и как дома.

По охвату своего содержания и оттенкам тона эта область безгранична, все же всякая песнь непосредственно отличается от разобранных выше жанров своей простотой в отношении материи, развития, стихотворного размера языка, образов и т. д. Песня возникает в душе из собственных недр и не так, что развертывается в одухотворяющем полете от одного предмета к другому, а вообще в более определенном виде сосредоточивается на том же содержании — оказывается ли последнее лишь отдельной ситуацией или каким-нибудь определенным выражением удовольствия или печали, — соответствующее настроение и образы захватывают наше сердце. На этом чувстве или ситуации спокойно и просто останавливается песнь без колебаний полета и аффекта, без смелых оборотов и переходов и превращает это одно в нечто целое, в свободном потоке представления, то в более обрывочном, сконцентрированном виде, то шире и последовательнее, а также в песенных ритмах и в повторяющихся рифмах, легко усвояемых без многообразных сплетений. Но поскольку содержанием песни главным образом является нечто в себе и для себя более мимолетное, не следует думать, чтобы нация сотни и тысячи лет напролет распевала те же песни. Какой-нибудь народ, последовательно развивающийся, не настолько беден и немощен, чтобы лишь однажды иметь в своей среде слагателей песен; в отличие от эпоса поэзия песен не вымирает, а все время заново возрождается. Это

поле цветов появляется в любое время года, и только у угнетенных, лишенных всякого прогресса народов, которым недоступна неизменно одушевленная радость творчества, удерживаются старые и старейшие песни. Подобно отдельному настроению, каждая песнь возникает и исчезает, возбуждает, радует и забывается. Кто, например, знает и кто еще распевает песни, которые были общеизвестны и любимы пятьдесят лет тому назад? Каждая эпоха налаживает свой новый песенный тон, и прежний перестает звучать, пока он не смолкает навсегда. И все же каждая песня должна не только носить на себе отпечаток личности певца, как такового, а скорее быть общераспространенной, такая общепринятость производит везде благоприятное впечатление, нравится, возбуждает одинаковые чувства, таким образом, песня переходит из уст в уста. Редко бывают подлинными те песни, которые в свое время не распеваются повсюду.

Как существенную особенность выразительности песни я постараюсь выделить лишь два основных момента, которых я касался еще раньше. А именно, во-первых, поэт может совсем открыто и непринужденно выразить свои интимные чувства и их движение, в особенности радостные чувства и состояния, так что он целиком сообщает все, что в нем происходит; во-вторых, в противоположной крайности своим молчанием он может как бы заставить подозревать, что теснится в его затаившейся душе. Первый вид сказа преимущественно свойственен Востоку, в особенности беззаботной веселости и экспансии магометанской поэзии, чуждой зависти; блестящие образы этой поэзии имеют тенденцию обращаться в разные стороны в их наглядной широте и остроумных сочетаниях. Наоборот, второй вид больше в духе сосредоточенной на северный лад задушевности чувства, которое в вынужденной тишине в состоянии обращаться лишь к совершенно внешним предметам и на них показывать, что подавленное в себе сердце не может высказаться и дать себе волю, но подобно ребенку, с которым отец в «Лесном царе» скачет ночью по ветру, тлеет в себе и потухает. Это различие, помимо того уже проявившееся в лирической сфере в более общем виде, как народная и искусственная поэзия, как чувство и более всеохватывающая рефлексия, здесь, в области песни возвращается с многочисленными нюансами и посредствующими звеньями.

Наконец, что же касается отдельных видов, сюда относящихся, то я упомяну лишь следующее.

Прежде всего, это *народные песни*, которые в связи со своей непосредственностью преимущественно придерживаются песенной установки, большею частью их можно петь, мало того, — они нуждаются в сопровождающем пении. С одной стороны, народные песни сохраняют в памяти национальные подвиги и события, в которых народ чувствует собственную жизнь, с другой стороны, они непосредственно выражают чувства и состояние различных сосло-

вий, общую с природой жизнь и ближайшие человеческие отношения и намечают разнообразнейшие оттенки радости или печали и грусти. *Во-вторых*, им противоположны песни сами по себе гораздо более богатой ступени культуры, на которой люди наслаждаются в совместном веселье разнообразнейшими шутками, грациозными модификациями, незначительными приключениями и другими галантными оборотами, или в полноте чувств обращаются к природе и ситуациям более узкого круга человеческой жизни и описывают эти предметы, равно соответствующие чувства, при этом автор сосредоточивается в себе и любит собственную субъективностью и ее душевными волнениями. Если такого рода песни останавливаются на простом описании, в особенности на описании природных явлений, то они легко оказываются тривиальными и не свидетельствуют ни о какой творческой фантазии. Часто не лучше обстоит дело с описанием чувств по поводу чего-либо. Прежде всего, поэт при подобном описании предметов и чувств не должен казаться ограниченным непосредственными желаниями и страстями, но чувствовать себя настолько возвышенным над ними в теоретической свободе, чтобы быть заинтересованным лишь в удовлетворении, которое доставляется фантазией как таковой. Так, например, эта беззаботная свобода, этот сердечный размах и удовлетворение в элементе представления доставляют очаровательную прелесть духовной свободы и поэзии многим песням Анакреонта, так же как стихам Гафиза и «Западно-восточному дивану» Гёте. Но, наконец, *в-третьих*, и на этой ступени не исключается более высокое всеобщее содержание. Например, большая часть протестантских песнопений, представляющих собою церковные молитвы, относится к разряду песен. Они выражают стремление к богу, мольбу о его милости, раскаяние, надежду, уверенность, сомнение, веру и т. п., свойственные протестантскому сердцу, правда, как дело и достояние отдельной души, но выражают эти чувства в общем виде, в каком эти чувства и переживания одновременно могут или должны быть более или менее присущи каждому.

ββ) Ко *второй* группе этой обширной ступени можно отнести *сонеты, секстины, элегии, послания* и т. п. Эти жанры уже выходят за пределы проанализированного выше круга песни. А именно, непосредственный характер чувства и выражения достигает здесь опосредствования рефлексии и повсюду направляющего свой взор созерцания, подводящего единичные моменты созерцания и сердечного опыта под более общие точки зрения; получают право проявляться знание, ученость, вообще образование, и если во всех этих сочетаниях субъективность, объединяющая и опосредствующая в себе своеобразное и общее, остается господствующей и выступающей на первый план, то позиция, которую она занимает, имеет более общий и широкий характер, чем в песне в собственном смысле слова. Особенно, например, итальянцы в своих сонетах и секстинах доставили блестящий пример тонко рефлектирующего

чувства, которое в определенной ситуации не только непосредственно с внутренней сосредоточенностью выражает настроение тоски, скорби, желания и т. п. или представления внешних предметов, но осложняется многообразным содержанием, осмотнительно ориентируется в мифологии, истории, в прошлом и настоящем и все же неизменно возвращается к себе, ограничивая и сдерживая себя. У такого жанра в оформлении нет простоты песни, недопустим также возвышенный стиль, свойственный оде; в связи с этим, с одной стороны, отпадает напевность, с другой стороны, в противоположность сопровождающему пению, самая речь по своему звуку и искусственным рифмам становится звучащей мелодией слова. Между тем элегия может считаться чем-то более эпическим по просодии, размышлениям, изречениям и описательному изображению чувств.

γγ) *Третья ступень* в этой сфере осуществляется способом, основные черты которого в настоящее время среди нас, немцев, резче всего сказались в творчестве Шиллера. Большую часть его лирических произведений так же мало можно назвать песнями в собственном смысле слова, как и гимнами, посланиями, сонетами или элегиями в античном смысле, — таково «Отречение», «Идеалы», «Царство теней», «Художники», «Идеал и жизнь»¹, они занимают особое положение в отличие от всех этих жанров. Отличительная черта их заключается в величественной основной идее их содержания, причем поэт, однако, не увлекается ею дифирамбически и не борется со своим предметом в пылу вдохновения, а остается полным его хозяином и целиком, всесторонне его раскрывает, проявляя своеобразную поэтическую мысль, высокий размах чувства, всеобъемлющую широту созерцания и увлекательную силу в блестящих звучных словах и образах и пользуясь при этом большею частью простыми, но удачными рифмами и ритмом. Эти великие идеи и серьезные интересы, которым была посвящена вся его жизнь, раскрываются поэтому как самое глубокое своеобразие его духа, но он поет их не тихо про себя или в близком кругу, как богатые песнями уста Гёте, а как певец, декламирующий само по себе достойное содержание собранию самых выдающихся и лучших людей. Его песни звучат так, как он говорит о своем «Колоколе»:

Пусть, в небесах паря над нами,
Над жизнью жалкою земной,
Перекликается с громами,
С далекой звездною страной,
И свой глагол волеет по праву
В хорал блуждающих планет,
Создателю поющих славу,
Ведущих вереницу лет.
И пусть, рожденный в темной яме,
О светлом вечном учит нас.
И Время легкими крылами
Его тревожит каждый час.

¹ «Идеал и жизнь» — другое название указанного тут же стихотворения «Царство теней» (прим. переводчика).

3. ИСТОРИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ ЛИРИКИ

Из того, что я отчасти набросал о всеобщем характере, отчасти о ближайших определениях, принимаемых во внимание в отношении поэта, лирического художественного произведения и лирических жанров, достаточно ясно, что особенно в этой сфере поэзии конкретное исследование возможно лишь в одновременно историческом разрезе. В самом деле, общая характеристика, которая может быть дана сама по себе, остается ограниченной не только по своему объему, но абстрактной по своей значимости, ибо почти ни в каком другом искусстве колорит эпохи и национальности, равно индивидуальность субъективного гения не определяют содержания и формы произведений искусства. Отсюда для нас вытекает требование включить такой исторический очерк; тем более, в связи с этим многообразием, свойственным лирической поэзии, я должен только ограничиться кратким обзором того, что мне известно по этому вопросу и чем я живее мог интересоваться.

Принцип общей классификации разнообразных национальных и индивидуальных лирических произведений, как и в эпической поэзии, мы должны извлечь из основных форм, на которые вообще распадается художественное творчество и которые нам известны как символическое, классическое и романтическое искусство. Поэтому и в этой области, соблюдая основное деление, мы должны держаться последовательности ступеней, ведущей нас от восточной лирики к греческой и римской, а от этой последней к лирике славянских, романских и германских народов.

а) Во-первых, что конкретнее касается *восточной* лирики, то она существенно отличается от западной тем, что Восток согласно своему общему принципу не доходит ни до индивидуальной самостоятельности и свободы субъекта, ни до превращения всякого содержания в нечто интимное; бесконечность такого содержания внутри себя составляет глубину романтической задушевности. Наоборот, субъективное сознание, по своему *содержанию*, с одной стороны, представляется непосредственно погруженным во внешнее и единичное и выражается в состоянии и ситуациях этого неделимого единства, с другой стороны, не чувствуя внутри самого себя твердой опоры, оно уничтожает себя в противоположность тому, что для него в природе и в условиях человеческой жизни представляется значительным и субстанциальным и чего оно в своем представлении и чувстве добивается, никогда не достигая, в этих, то более отрицательных, то более свободных, условиях. Итак, по *форме* мы здесь не столько наталкиваемся на поэтическое выражение самостоятельных представлений о предметах и отношениях, сколько на непосредственное описание того несвязанного с рефлексией вживания, благодаря которому субъект опознается не в своей замкнувшейся внутри себя проникновенности, но в своей упраздненности по отношению к объектам и

ситуациям. С этой точки зрения восточная лирика часто, в особенности в отличие от лирики романтической, получает как бы объективный оттенок. В самом деле, весьма нередко субъект выражает вещи и отношения не в том виде, каковы они *в нем*, но как это происходит в вещах, которым он также часто придает самое по себе самостоятельно одушевленную жизнь; так, например, Гафиз в одном месте восклицает: «Приди! Соловей души Гафиза, возвращайся к благоуханию роз наслаждения!».

С другой стороны, эта лирика в освобождении субъекта от себя, от всякой обособленности и единичности, стремится к непосредственному расширению внутреннего начала, которое, впрочем, легко теряется в беспредельности и не может добиться положительного выражения того, что оно себе делает предметом, поскольку это содержание само является бесформенно субстанциальным. Поэтому в целом в этом последнем отношении восточная лирика в особенности у евреев, арабов и персов, приобретает характер одушевления свойственного гимнам. Субъективная фантазия расточительно нагромождает всякое величие, могущество и блеск твари, чтобы все же заставить это сияние исчезнуть перед несказанно более грандиозным величием бога, или же она неустанно нанизывает все грациозное и красивое на драгоценное ожерелье, которое она приносит в жертву, как дар тому, кто единственно имеет значение для поэта — будь то султан, возлюбленная или кравчий.

Наконец в виде ближайшей *формы* выражения преимущественно этой поэтической области свойственны *метафора*, *образ* и *сравнение*. Ибо, с одной стороны, *субъект*, сам по себе не свободный в собственной внутренней сфере, может проявиться, лишь вживаясь в нечто иное и внешнее в своем с ним сопоставлении; отчасти *всеобщее* и субстанциальное остается здесь абстрактным, не сливаясь с определенной формой в свободную индивидуальность, так что оно становится наглядным лишь в сравнении с особыми явлениями вселенной, между тем как эти явления, наконец, оказываются ценными тем, что они могут быть приблизительным подобием единого, — оно одно имеет значение и достойно чести и славы. Но эти метафоры, образы и сравнения, в которых раскрывается интимное «я», почти везде выступающие в своем наглядном виде, не представляют собою реального восприятия и вещи, но только выражение ее, субъективно *разработанное* поэтом. Поэтому, чего здесь недостает лирическому чувству в смысле внутренне конкретной свободы, то мы находим восполненным свободой выражения, которое развивается, начиная с наивной непосредственности в образах и уподоблениях, проходит разнообразные посредствующие ступени и завершается необычайной смелостью и остроумнейшим юмором новых и неожиданных комбинаций.

Наконец, что касается отдельных народов, выделившихся в восточной лирике, то здесь, прежде всего, следует назвать *китайцев*, во-вторых, *индусов*, в-третьих, особенно, *евреев*, *ара-*

богов и персов — на их ближайшей характеристике я, однако, не могу останавливаться.

б) На второй основной ступени, в лирической поэзии греков и римлян черту, проходящую красной нитью, составляет *классическая индивидуальность*. В соответствии с этим принципом отдельное лирически раскрывающееся сознание не переходит ни во внешнюю и объективную стороны, не возвышается оно и над собой для замечательного обращения ко всей твари: «всякое дыхание да хвалит господя!» Равно не погружается сознание после радостного освобождения от всех оков конечного бытия во все проникающее и одушевляющее единое, но субъект свободно соединяется со всеобщим, как субстанцией своего собственного духа, и внутренне доводит до поэтического сознания это индивидуальное единение.

С одной стороны, греческая и римская лирика отлична от лирики *восточной*, с другой — она также отличается от лирики *романтической*: в самом деле, вместо того, чтобы углубляться в задушевность отдельных настроений и ситуаций, она, наоборот, разрабатывает внутреннее начало до отчетливейшего выявления его индивидуальной страсти, созерцания и размышлений. Благодаря этому античная лирика, даже как выражение внутреннего духа, сохраняет пластический тип классической художественной формы, насколько это допустимо для лирики. А именно, все излагаемое ею в виде мирозерцания, изречений мудрости, несмотря на весьма отчетливый общий характер, все же располагает свободной индивидуальностью самостоятельных размышлений и точек зрения и высказывается не столько образно и метафорически, сколько непосредственно и в собственном смысле, между тем как и субъективное чувство становится само по себе объективным отчасти в более общем виде, отчасти — в наглядной форме. В рамках той же индивидуальности можно усмотреть различные жанры с точки зрения концепции, выражения, диалекта и стихотворного размера, чтобы в завершенной самостоятельности достигнуть кульминационной точки ее развития; подобно внутренней сфере и ее образам внешнее изложение также пластично, причем это изложение в музыкальном отношении выделяет не столько внутреннюю душевную мелодию чувства, сколько чувственное созвучие слов в ритмическом размере его развития и открывает, наконец, сюда доступ еще фигурам танца.

а) *Греческая* лирика в своем непосредственном, богатом развитии в завершенной форме создает такой художественный стиль — прежде всего, в форме еще эпически более выдержанных *гимнов*, которые размером эпоса менее выражают внутреннее вдохновение, а скорее доставляют душе пластический образ богов в определенно объективных чертах, как мною уже было указано выше; затем, дальнейшую ступень образует с точки зрения стихотворного размера *элегическая* просодия, присоединяющая пентаметр:

она равномерно возвращающимся дополнением к гекзаметру пентаметра и одинаковыми цезурными перерывами составляет почин в смысле строфообразной завершенности. Таким образом, и элегия, как политическая, так и эротическая, по своему тону лиричнее, хотя она, в особенности в виде гномической элегии, сродни эпическому выделению и раскрытию субстанциального как такового и поэтому почти исключительно свойственна ионийцам, у которых преобладало объективное созерцание. И в музыкальном отношении разработанной оказывается лишь ритмическая сторона. В-третьих, наряду с этим в новом стихотворном размере развивается ямбический стих, уже принимающий благодаря резкости своего сарказма более субъективный оттенок.

Но лирическая рефлексия и страсть в собственном смысле прежде всего развиваются в так называемой *мелической* лирике; размер становится разнообразнее, переменчивее, строфы богаче, элементы музыкального аккомпанемента полнее в связи с присоединением модуляции; каждый поэт вырабатывает себе просодию, соответствующую его лирическому стилю; Сапфо — для своих излияний — нежных, но воспламененных страстным огнем и преисполненных энергией выражения; Алкей — для своих более смелых, как исходящих от мужчины, од; особенно схолии при многообразии своего содержания и тона допускают разнообразные нюансы речи и размера.

Наконец, хоровая лирика изливается с наибольшим избытком как с точки зрения богатства образа и рефлексии, смелости переходов, связей и т. п., так и с точки зрения внешнего выражения. Хоровое пение может изменяться по отдельным голосам, внутреннее же развитие не удовлетворяется простым ритмом языка и модуляциями музыки, но вызывает на помощь в качестве пластического элемента также движения танца, так что здесь субъективная сторона лирики получает безусловный противовес в чувственном элементе через исполнение. Предмет этого рода вдохновения наиболее субстанциален и весом, это — прославление богов, равно победителей в состязаниях, в которых греки, нередко разъединенные в политическом отношении, находили объективный показатель своего национального единства; итак, и с точки зрения внутреннего усвоения имеются эпические и объективные элементы. Например, Пиндар, достигающий в этой области вершины совершенства, как я уже сказал, от внешне наличных поводов легко переходит к глубоким высказываниям о всеобщей природе нравственности, божественного, далее — героев, героических поступков, основания государств и т. д. и владеет пластической способностью давать наглядные представления так же, как субъективным размахом фантазии. Итак, это не есть нечто эпически само по себе раскрывающееся, но субъективное вдохновение, охваченное своим объектом, так что, наоборот, кажется, что душа есть носитель и творец объекта

В таком случае лирика александрийских поэтов является не столько самостоятельным этапом развития, а скорее более ученым подражанием и стремлением к элегантности и корректности выражения, пока она, наконец, не распалась на более незначительные грациозные приемы, шутки и т. п. или не стала снова связывать в эпиграммах уже без того имеющиеся цветы искусства и жизни объединением чувства с неожиданной мыслью, освежая остротой похвалы или сатиры.

β) *Во-вторых, у римлян* лирическая поэзия находит, правда, многообразно возделанную почву, но она непосредственно менее плодотворна. Поэтому эпоха ее развития ограничивается отчасти преимущественно веком Августа, когда лирическая поэзия культивировалась, как теоретическое изъяснение и просвещенное наслаждение духа; отчасти она остается делом скорее переводческой или копирующей сноровки, плодом усердия и вкуса, а не свежего чувства и художественной оригинальной концепции. Несмотря на ученость, чуждую мифологии, несмотря также на подражание по существу более холодным александрийским образцам, все же вообще оригинальность римлян, индивидуальный характер и духовный строй отдельных поэтов вместе с тем снова выделяются в своей самостоятельности и доставляют в области как оды, так и посланий, сатиры и элегий нечто безусловно внутри себя готовое и самостоятельное; при этом следует отвлечься от внутренней души поэзии и искусства. Между тем более поздняя сатира, которую можно сюда присоединить, в своих горьких упреках против испорченности времени, в своем бичующем негодовании и декламационной добродетели тем менее попадает в круг непомраченного поэтического созерцания в собственном смысле, тем очевиднее, что образу покинутой действительности она не может противопоставить ничего другого, как именно подобное негодование и абстрактную риторику добродетельного рвения.

с) Подобно тому, как это происходит с эпической поэзией, и в лирику вливаются первобытные содержание и дух благодаря выступлению новых наций. Так это происходит с германской, романской и славянской национальностями; эти национальности уже в их языческую, древнюю пору, преимущественно же после их обращения в христианство, как в эпоху средневековья, так и в последние века, образуют *третье* основное направление лирики в общих чертах *романтической* художественной формы, во все более многообразном и обильном виде.

В этом третьем круге лирическая поэзия оказывается с таким перевесом по своей значимости, что ее принцип первоначально, особенно в области эпоса, а в своем более позднем развитии и в отношении драмы, проявляется в гораздо более глубокой форме, чем это было возможно у греков и римлян, более того, — у некоторых народов даже эпические элементы в собственном

смысле оказываются обработанными совершенно в стиле повествовательной лирики; благодаря этому лирика созидает произведения, по отношению к которым возникает сомнение, можно ли их причислить к одному или другому жанру. Это тяготение к лирической концепции находит свое существенное основание в том, что общая жизнь этих наций развивается из принципа субъективности, вынужденной извлекать из себя и оформлять субстанциальный и объективный элемент, как нечто ей принадлежащее, причем она все более и более осознает эту субъективную внутри себя сосредоточенность. В наиболее отчетливом и полном виде этот принцип сохраняется в деятельном состоянии у германских племен, в то время как славянские племена, наоборот, должны прежде всего освободиться от восточной погруженности в субстанциальное и всеобщее. Середину занимают романские народы; они в покоренных провинциях римского государства наталкиваются не только на следы римской культуры и вообще образованности, но на установки и условия, во всех отношениях разработанные; сливаясь с ними, они должны поступиться частью своей первобытной натуры. Что касается содержания, то почти все ступени развития национальной и индивидуальной жизни раскрываются в неизменно все большем богатстве расцветающих народностей и веков с религиозной и всемирно-исторической точки зрения, находя свое выражение во внутреннем рефлексе в виде субъективных состояний и ситуаций. По форме основной тип составляет отчасти выражение чувства, сосредоточенного в задушевности, отчасти рефлексия, субъективно углубляющаяся в себя и свою распространившуюся культуру, — при этом задушевность может перейти в национальные и другие события, в природу и окружающие условия, может оставаться занятой самой собой. Внешне классическая сторона ритмического стихосложения превращается в музыку аллитерации, ассонанса и разнообразных сплетений рифм, с одной стороны, используя эти новые элементы весьма простым и скромным образом, с другой стороны, — с большим искусством, изыскивая твердо выраженные формы, в то время как и внешнее изложение все полнее усовершенствует собственно музыкальное сопровождение мелодического пения и инструментов.

Наконец, в делении этой широкой группы мы, по существу, можем следовать порядку, который я уже установил в отношении эпической поэзии.

Итак, с *одной* стороны, лирика новых народов дана в своем первобытном *языческом* виде.

Во-вторых, в более богатом виде раскрывается лирика *христианского средневековья*.

Наконец, *в-третьих*, большое значение имеет, с одной стороны, вновь оживающее изучение *античного искусства*, с другой стороны, — *современный принцип протестантизма*.

Но на этот раз я, однако, не могу входить в подробную характеристику этих основных этапов и хочу только ограничиться тем, что в конце выделю одного немецкого поэта, благодаря которому наша отечественная лирика в новейшее время снова получила грандиозный взлет; заслуги этого поэта современность недостаточно ценит — я имею в виду певца «Мессиады». *Клопшток* — один из величайших немецких поэтов, положивший начало новой художественной эре своего народа; это крупная фигура, которая с бодрым воодушевлением и внутренней гордостью освободила поэзию от страшного упадка эпохи Готтшеда: эта эпоха своей тупой пошлостью совершенно обескровила то, что в германском духе оставалось благородного и достойного; преисполненный священного призвания поэта, Клопшток в надлежащей, хотя и тяжелой форме написал поэмы, большая часть которых остается классической. Некоторые его юношеские оды посвящены благородной *дружбе*, а дружба для него была чем-то высоким, нерушимым, почтенным, гордостью его души, храмом духа; другие посвящены любви, преисполненной глубины и чувства, хотя именно к этой категории относятся многие произведения, которые можно считать безусловно прозаическими; такова, например, ода «Зельмар и Зельма»; это меланхолический, скучный спор между любящими, он не без слез, грусти, пустой тоски и тщетных меланхолических чувств вертится вокруг нудной, безжизненной мысли — кто умрет раньше: Зельмар или Зельма. Но преимущественно у Клопштока в различных видах проявляется *патриотическое чувство*. Как протестанта, его не могла удовлетворять христианская мифология, легенды о святых и т. п. (примерно за исключением ангелов, к которым он относился с большим поэтическим уважением, хотя в поэзии живой действительности они остаются абстрактными и мертвыми) ни с точки зрения нравственной серьезности искусства, ни в отношении жизненной силы и по себе чувствительного, положительно благочестивого духа, а не только меланхолического и покорного. Но, как поэта, его преследовала потребность в мифологии, а именно, отечественной; соответствующие имена и образы должны были быть подготовлены для фантазии, как твердая почва. Этого родного элемента для нас недостает в греческих богах, и таким образом Клопшток, можно сказать, из национальной гордости пытался снова освежить старую мифологию Вотана, Герты и т. п. Но с этими божественными именами он не добился объективного влияния и значимости — они, правда, были немецкими, но больше таковыми *не являются*, они имеют столь же мало значения, как невозможно имперскому совету в Регенсбурге служить идеалом нашего теперешнего политического существования. Поэтому, как бы значительна ни была потребность поэтически и в действительности иметь перед собой в национальном облике всеобщую народную мифологию, истину природы и духа, все же эти помраченные божества оказываются

лишь безусловно ложной пустотой, сколько было пошлого при-творства в претензии делать вид, будто разум и национальная вера берут это всерьез. Для фантазии как таковой образы греческой мифологии по формации бесконечно милее, веселее, свободнее в человеческом смысле и многообразнее. В лирической же сфере изображается *певец*, его мы должны чтить в лице Клопштока ради таких патриотических задач и опыта — этот опыт был настолько эффективен, что он дал поздние плоды, а также и в сфере поэзии направил исторический подход к аналогичным предметам. Наконец, в исключительно чистом, прекрасном и деятельном виде раскрывается у Клопштока патриотическое чувство при его восхищении благородством и достоинством немецкого языка и древних немецких исторических личностей, каковы, например, Герман и главным образом некоторые германские императоры, которые сами прославляли себя в поэтических произведениях. Так все с большим правом оживала у Клопштока гордость немецкой музыки и ее крепнувший дух, чтобы померяться в радостном самосознании своей силы с греками, римлянами и англичанами. Таким же совершенным и патриотическим направлением отличается его взгляд на немецких князей, на те надежды, которые мог бы вызвать их характер в отношении общей чести, науки и искусства, общественных дел и великих духовных целей. С одной стороны, он относился с презрением к этим нашим князьям, которые «в мягком кресле, окруженные лестью придворных», не стяжают сейчас никакой славы, а со временем оказались бы еще более бесславными», с другой стороны, — он выражал свою скорбь по поводу того, что даже Фридрих II «не замечал, как быстро возвысилась немецкая поэзия, развернувшись на прочном стволе от крепкого корня, и широко раскинулась тенью от ветвей!» Так же скорбны ему были тщетные надежды, которые заставили его увидеть в императоре Иосифе начало нового мира и поэзии. Наконец, не меньшей духовной похвалы заслуживало в сердце старца участие, проявленное им к тому обстоятельству, что народ разбил все цепи, поправ ногами вековую несправедливость и впервые захотел построить на разуме и справедливости свою политическую жизнь. «Услаждающее солнце, нам и не снившееся! Благословлю тебя, осенившее мое чело, мои седые волосы, мои силы, с которыми я продолжаю жить и сверх шестидесяти лет; ведь благодаря солнцу я прожил столько, что пережил и это!»

Он даже обращается к французам со словами: «Простите, франки, — братское имя, благородное имя — некогда я взывал к немцам, чтобы они избегали этого, поэтому я теперь умоляю вас подражать самим себе».

Но живейшее негодование охватило поэта, когда это прекрасное утро свободы превратилось в зрелище ужаса, крови и упразднения самой свободы. Однако эту скорбь Клопшток не

сумел изобразить стихами и высказал ее в тем более прозаической, неустойчивой и растерянной форме, что он не мог противопоставить ничего более высокого своей разбитой надежде, так как в его душе не возникало никакого более мощного разумного требования по отношению к действительности.

Таким образом, Клопшток велик национальным чувством, чувством свободы, дружбы, любви и верности протестантизму, достоин похвалы за благородство души и поэзии в своем стремлении и свершениях; и если он подчас в некоторых отношениях обнаруживал узость в условиях своего времени и сочинил много исключительно критических, грамматических и основанных на стихоплетстве холодных од, то все же с тех пор, за исключением Шиллера, не появлялось другой, столь независимой, благородной фигуры по серьезности своего мужественного умонстроения.

В свою очередь Шиллер и Гёте выступили не только такими певцами своего века, но как поэты с более широким кругозором; в особенности лирика Гёте есть наилучшее, наиглубочайшее и наиактуальнейшее, чем мы, немцы, обладаем в новейшее время; она всецело принадлежит ему и его народу; возросшая на родной почве, лирика эта также вполне соответствует основному тону нашего душевного строя.

С. Д РА М А Т И Ч Е С К А Я П О Э З И Я

Так как драма по своему содержанию, равно по своей форме, образует совершеннейшую целостность, ее следует рассматривать как высочайшую ступень поэзии и искусства вообще. В самом деле, в противоположность другому чувственному материалу — камню, дереву, краскам, звуку — только одна речь представляет элемент, достойный для выражения духа; в свою очередь среди особых видов искусства слова драматическая поэзия есть именно то, которое в себе объединяет объективность эпоса с субъективным принципом лирики в более непосредственной данности, изображая в себе замкнутое действие, как реальное, также возникающее из внутренней сферы развивающегося характера, как действие, в результате драмы определяемое из субстанциальной природы целей, индивидов и коллизий. Это опосредствование эпического через внутренний элемент субъекта, как непосредственно действующего, не позволяет в эпической форме описывать внешнюю сторону места, среды, равно действия и осуществления и поэтому выставляет требование, чтобы все произведения искусства достигли подлинной живости, требует полного сценического воплощения. Наконец, само действие в целостности своей внутренней и внешней действительности поддается безоговорочно противоположным интерпретациям, их определяющий принцип

в качестве трагического и комического образует из жанровых отличий драматической поэзии третий основной момент.

Из этих общих точек зрения явствует следующий порядок для нашего анализа:

во-первых, как следует драматическое произведение искусства рассматривать в его отличии от эпического и лирического согласно общим и особым чертам,

во-вторых, мы должны обратить наше внимание на сценическое выполнение и его необходимость; и

в-третьих, проанализировать различные виды драматической поэзии в их конкретной исторической действительности.

1. ДРАМА КАК ПОЭТИЧЕСКОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА

Первое, что мы определеннее по себе можем выделить, касается *поэтической* стороны драматического произведения как таковой, независимо от того, что последнее для непосредственного созерцания должно быть воплощено на сцене. Сюда в качестве ближайших предметов нашего рассмотрения относятся:

во-первых, общий принцип драматической поэзии;

во-вторых, специальные определения драматического художественного произведения;

в-третьих, отношение его к публике.

а) Принцип драматической поэзии

Необходимым условием драмы вообще является изображение наличных человеческих действий и отношений для представляющего сознания, благодаря этому раскрывающихся в словесном обнаружении со стороны лиц, выражающих действие. Но драматическое действие не ограничивается простым, беспрепятственным проведением определенной цели, а безоговорочно коренится в обстоятельствах, страстях и характерах, входящих в коллизию; поэтому оно приводит к действиям и противодействиям, которые опять-таки со своей стороны вызывают необходимость примирительной борьбы и раздвоения. Поэтому-то нашему взору и открываются цели, индивидуализированные в виде живых характеров и ситуаций, богатых конфликтами; при этом такие цели раскрываются и проявляют себя, воздействуют и определяются друг по отношению к другу — всё в мгновении взаимного обнаружения, сюда же относится и в себе самом коренящийся конечный результат всей этой людской сутолоки, подвижной, перекрещивающейся и все же разрешающейся в покое, раскрывающейся в намерениях и исполнении.

Поэтический способ усвоения этого нового содержания, как я уже сказал, должен служить опосредствующим единением эпического и лирического художественного принципа.

а) Ближайшее, что можно в этом отношении установить, касается *времени*, когда драматическая поэзия может обнаружить свою значимость в качестве выдающегося поэтического жанра. Драма есть продукт уже внутри себя развившейся национальной жизни. Ибо она по существу предполагает как нечто отошедшие в прошлое первобытно поэтические дни эпоса в собственном смысле, равно и самостоятельную субъективность лирического излияния, так как драма, охватывая оба поэтических рода, не удовлетворяется ни одной из этих обособившихся сфер. Свободное самосознание человеческих целей, осложнений и судеб должно безусловно пробудиться и сформироваться в таком виде, как это только будет возможно в средние и позднейшие эпохи развития национальной жизни. Так, вообще первые крупные подвиги и народные события — скорее эпического, а не драматического характера; общие походы преимущественно внешнего характера, вроде Троянской войны, натиск переселения народов, крестовые походы; или общенародная защита отечества от чужеземцев, каковы персидские войны; и лишь позднее выступают те более независимые одинокие герои, которые от себя самостоятельно ставят цели и выполняют предприятия.

б) Что, *во-вторых*, касается *опосредствования эпического и лирического принципа* как таковых, то нам следует представлять себе его в таком виде.

Уже эпос раскрывает нашему взору действие, но — как субстанциальную целостность национального духа в форме объективных, определенных событий и поступков, в которых субъективное хотение, индивидуальная цель и внешняя сторона обстоятельств с их реальными препятствиями оказываются уравновешенными. Между тем в лирике выступает сам по себе и высказывается субъект в своей самостоятельной задумчивости.

А поскольку драма должна в себе объединять обе стороны, то ей

аа) *во-первых*, подобно эпосу, надлежит представить в наглядном виде событие, поступок, действие; прежде всего, само собою разумеется, эпос должен скинуть с себя внешнюю сторону и на ее место поставить самосознательного и деятельного индивида. Ибо драма не распадается на лирические внутренние элементы в противоположность внешнему, а изображает внутреннее начало и его внешнюю реализацию. Тем самым действие не кажется возникающим из внешних обстоятельств, а из внутренней воли и характера и получает драматический смысл лишь в связи с субъективными целями и страстями. Но также индивид не только остается в своей завершенной самостоятельности, а находит себя благодаря особенностям обстоятельств, при которых он свой

характер и цель делает содержанием своей воли, так же как благодаря природе этой индивидуальной цели он оказывается в борьбе и противоречии с другими людьми. Благодаря этому действие передает осложнения и коллизии, которые со своей стороны, вопреки воле и намерениям действующих характеров, приводят к такой развязке, в которой раскрывается настоящая внутренняя суть человеческих целей, характеров и конфликтов. Это субстанциальное начало, имеющее значение у самостоятельно действующего индивида, составляет другую сторону эпической сферы, которая в деятельном и живом виде реализуется в принципе драматической поэзии.

ββ) Поэтому, в какой бы степени индивид по своему внутреннему содержанию ни оказывался в центре, все же драматическое изображение не может довольствоваться лишь чисто лирическими состояниями чувств, и как бы субъект ни допускал описания уже совершенных деяний во всех их случайных сцеплениях или вообще какие бы пассивные наслаждения, созерцания и впечатления такое изображение ни характеризовало, драма с своей стороны должна твердо показать ситуацию и их строй через индивидуальный характер в его решениях касательно особых целей и в том, как он эти цели претворяет в практическое содержание своего волевого «я». Поэтому эта определенность чувства в драме переходит в потребность, в осуществление внутреннего содержания через волю в действие, внешне оформляется, объективируется и тем самым обращается в сторону эпической реальности. Но между тем внешнее явление вместо того, чтобы начать существовать в качестве простого события для самого индивида, содержит намерения и цели. Действие представляет собой осуществленную волю, которая вместе с тем является чем-то *осознанным* как в отношении своего возникновения и исходного начала внутри самого себя, так и в отношении своего заключительного результата. А то, что получается из действия, для самого индивида возникает из него и вызывает реакцию на субъективный характер в его состояниях. Это неизменная соотнесенность всей реальности к внутреннему миру из себя самоопределяющегося индивида в сущности является лирическим принципом в драматическом искусстве. Индивид в той же мере является основанием всеобщей реальности, в какой он ее вбирает в себя обратно.

γγ) Только в таком виде действие возникает, как *действие*, как действительное выполнение внутренних намерений и целей, в их реальности субъект замыкается как в самом себе, желает здесь только себя, наслаждается собою и всем своим «я» отвечает за то, что из него переходит во внешнее бытие. Драматический индивид сам пожинает плоды собственных дел.

В драме интерес ограничивается внутренней целью, ее героем является действующий индивид, и для художественного произведения достаточно, чтобы в него было вовлечено то, что имеет

отношение к этой цели, коренящейся в самосознании, — в связи со всем этим, *во-первых*, драма абстрактнее эпоса. Ведь, с одной стороны, поскольку деяние коренится в самоопределении характера и должно извлекаться из этого внутреннего источника, постольку предпосылкой его не является эпическая почва целостного мирозерцания, объективно разворачивающегося во все стороны и по всем ответвлениям, а оно сосредоточивается в простоте определенных обстоятельств, среди которых субъект определяет себя в своей цели и ее проводит; с другой стороны, не индивидуальность должна раскрыться перед нами в *полном* составе своих национальных эпических свойств, а характер в отношении своей *деятельности*, имеющий *определенную* цель для общей души. Эта цель, то, о чем идет речь, выше индивидуальной широты героя, проявляющегося лишь в качестве живого органа и оживляющего носителя. Дальнейшее разностороннее раскрытие индивидуального характера, не связанного более отдаленно с его действием, концентрированным в *одной* точке, было бы излишним; таким образом, и в отношении действующей индивидуальности драматическая поэзия должна быть проще и концентрированнее, чем поэзия эпическая. То же приложимо к числу и отличительным свойствам выступающих лиц. Ведь, поскольку драма, как было сказано, не развивается на почве в себе целостной национальной действительности, которая должна для нас приобрести наглядный характер в своей многосторонней полноте разных сословий, возрастов, полов, деятельности, а, наоборот, должна неизменно направлять наш взор на *одну* цель и осуществление, это вялое объективное разворачивание было бы столь же пустым, как и мешающим.

Но вместе с тем, *во-вторых*, цель и содержание действия оказываются драматическими лишь постольку, поскольку цель своей определенностью в других индивидах вызывает другие противоположные цели и страсти, причем в своеобразии этой определенности индивидуальный характер со своей стороны может усвоить цель лишь в известных условиях. Этот деятельный пафос может в каждом из действующих лиц свестись к духовным, нравственным, божественным силам, к праву, любви к отечеству, к родителям, братьям и сестрам, любви к жене и т. д.; если же это существенное содержание человеческого чувства и деятельности должно проявляться драматически, то оно в своем своеобразии должно *противостоять* в качестве отдельных целей, так что вообще действию приходится испытывать препятствия со стороны других действующих индивидов и ввергнуться в осложнения и противоположности, взаимно оспаривающие удачу и осуществление. Итак, подлинным содержанием, действительно всепроникающим началом оказываются вечные силы, в себе и для себя нравственное, боги живой действительности, вообще — божественное и истинное, но не в своей покоящейся мощи, в которой

неподвижные боги вместо того, чтобы действовать, остаются блаженно внутри себя погруженными, как тихие скульптурные изображения, а божественное в своей общине, как содержание и цель человеческой индивидуальности, как конкретная жизнь, ставшая реальной, вовлеченная в действие и приведенная в движение.

Но если таким образом божественное составляет интимнейшую, объективную истину во внешней объективности деятельности, то, *в-третьих*, и развязка течения и исхода осложнений и конфликтов не может сосредоточиться в отдельных индивидах, друг другу противостоящих, но относится к самой божественной сфере, как целостность в себе: итак, драма каким бы то ни было образом должна нам выявить живое действие в себе самой покоящейся необходимости, разрешающей всякую борьбу и противоречие.

γ) Поэтому к *поэту*-драматургу, как творческому субъекту, прежде всего обращено требование, чтобы он всецело учитывал внутреннее и всеобщее, лежащее в основании человеческих целей борьбы и судьбы. Он должен осознать, на какие противоположности и осложнения распадается действие сообразно природе вещей как с точки зрения субъективной страсти и индивидуальности характеров, так и с точки зрения содержания человеческих планов и решений, а также внешних конкретных условий и обстоятельств; вместе с тем он должен иметь возможность узнать, каковы господствующие силы, доставляющие человеку справедливую мзду за все им содеянное. Справедливость, равно заблуждения страстей, кипящих в груди человека и влекущих к деятельности, должны быть для него одинаково прозрачны, чтобы там, где для обычного взгляда, по-видимому, царит только неясность, случай и хаос, ему раскрылся действительный порядок того, что в себе и для себя разумно и действительно. Поэтому поэт-драматург не должен останавливаться на простом неопределенном витании в глубинах души, равно не должен односторонне задерживаться на каком-нибудь одном, исключительном настроении и на ограниченной точке зрения по образу мыслей и мирозерцания, а ему необходима величайшая широта взгляда и всеобъемлющий духовный кругозор. В самом деле, духовные силы, в мифологическом эпосе только различные и благодаря многостороннему *реальному* индивидуализированию делающиеся более неопределенными по своему *смыслу*, выступают в области драмы как пафос индивидов, стоящих *друг против друга* в соответствии со своим простым субстанциальным содержанием, драма же есть разложение односторонности этих сил, ставших самостоятельными в индивидах; при этом они или враждебно противостоят друг другу, как в трагедии, или непосредственно в самих себе обнаруживают свое разложение, как в комедии.

б) Драматическое произведение искусства

Что касается, *во-вторых*, драмы как конкретного произведения искусства, то основные моменты, которые я хочу выделить, вкратце сводятся к следующему:

во-первых, это единство драмы в отличие от эпоса и лирического произведения,

во-вторых, характер членения и разворачивания,

в-третьих, внешняя сторона, речь в ее диалогической и стихотворной форме.

а) Ближайшее и наиболее общее, что можно сказать об *единстве* драмы, примыкает к замечанию, которое я уже сделал выше, что именно драматическая поэзия в противоположность эпосу должна строже смыкаться в себе. В самом деле, хотя и в эпосе точку единства составляет индивидуальное событие, но оно раскрывается на широком фундаменте обширной народной жизни во всем ее многообразии и может распасться на разнообразные эпизоды в их объективной самостоятельности. Подобная видимость лишь рыхлой связи была допущена для некоторых жанров лирики из противоположных оснований. Но поскольку в сфере драмы, с одной стороны, как мы уже видели, отпадает такая эпическая предпосылка и поскольку, с другой стороны, индивиды высказываются не в исключительно лирической раздельности, но через противоположность своих характеров и целей вступают друг с другом в такую связь, что эта индивидуальная оболочка составляет как раз основу их драматического бытия, — уже из этого вытекает необходимость более твердой замкнутости всего произведения. Эта тесная связь, она — как объективной, так и субъективной природы; она объективна по признакам вещественного содержания целей, которые проводятся в жизнь индивидами в борьбе; она субъективна тем, что в себе субстанциальное содержание проявляется в сфере драмы, как страсть особых характеров, так что промах или успех, удача или неудача, победа или гибель по существу, по своей цели касаются самих индивидов.

В качестве ближайших законов обозначаются известные предписания так называемого единства места, времени и действия.

аа) Неизменность замкнутого места для определенного действия принадлежит к тем строгим правилам, которые извлекали, в особенности французы, из античной трагедии и замечаний Аристотеля. Но Аристотель относительно трагедии говорит только («Поэтика», гл. 5), что продолжительность ее действия в большинстве случаев не выходит за пределы одного дня; между тем единства места он не касается, также античные поэты не преследовали этого единства в строго французском смысле; так, например, в «Эвменидах» Эсхила и «Аяксе» Софокла сцена меняется. Еще меньше новейшая драматическая поэзия может подчиняться

ярму абстрактного однообразия места, если ей приходится изображать богатство коллизий, характеров, эпизодических лиц и промежуточных событий, вообще если ей приходится изображать действие, внутренняя полнота которого нуждается также во внешнем развитии. Таким образом, от этого требования освободилась современная поэзия, поскольку она сочиняет в романтическом стиле, который вообще, что касается внешнего, может быть пестрее и произвольнее. Если же действие доподлинно концентрируется вокруг немногих значительных мотивов, так что оно и с внешней стороны может быть простым, то оно не нуждается ни в какой разнообразной перемене места действия. И это совершенно правильно. Пусть это лишь условное предписание оказывается ложным, во всяком случае верный взгляд сводится к тому, что постоянная смена ни на чем не основанных переходов также должна показаться неубедительной. Ведь, с одной стороны, драматическая концентрация действия должна в противоположность эпосу обнаружиться также в этом внешнем отношении, эпос может самыми разнообразными способами раскидываться в пространстве со всяческим удобством и переменами, с другой стороны — драма сочиняется не только для внутреннего представления, как эпос, но для непосредственного созерцания. В области нашей фантазии мы легко можем передвигаться с одного места на другое; при реальном же созерцании от силы воображения нельзя требовать слишком многого, что противоречит чувственному воззрению. Так, например, Шекспир, в трагедиях и комедиях которого место действия очень часто меняется, выставлял столбы и прикреплял записки, на которых было обозначено, в каком месте происходит действие. Это очень сомнительная помощь, и всегда остается разбросанность. Поэтому единство места, во всяком случае, рекомендуется, как нечто само по себе понятное и удобное, поскольку тем самым устраняется всякая неясность. Но, разумеется, многое может быть предоставлено фантазии, что идет вразрез с простым эмпирическим созерцанием и правдоподобностью, и наиболее разумное отношение будет сводиться к тому, чтобы при подобных обстоятельствах избирать настоящий средний путь, не оскорбляя, таким образом, прав действительности и не требуя слишком точной верности.

ββ) То же самое приложимо и к единству *времени*. Правда, в представлении можно само по себе без труда объединить значительные периоды времени, в чувственном же созерцании нельзя так быстро перескакивать через несколько лет. Поэтому, если действие является простым по всему своему содержанию и конфликту, то лучше всего и продолжительность его борьбы просто затягивать вплоть до развязки. Если же действие нуждается в разнообразных характерах, этапы развития которых обуславливают неизбежность многих разновременных ситуаций, то формальное единство определенной, неизменно лишь относительной

и совершенно условной продолжительности в себе и для себя невозможно, и если бы мы захотели устранить такое изображение из области драматической поэзии только в силу этой причины, что оно идет вразрез с данным установленным единством времени, то это лишь значило бы делать прозу чувственной действительности окончательным судьей истинности поэзии. Менее всего решающее слово должно зависеть от простого эмпирического правдоподобия, сводящегося к тому, что мы в качестве зрителей в несколько часов могли бы увидеть перед собой лишь краткий промежуток времени в чувственной наличности. В самом деле, именно там, где поэт наиболее старается подчиняться эмпирическому правдоподобию, с другой стороны, почти неизбежно снова появляются самые нелепые невероятности.

γγ) Действительно же неприкосновенным законом является единство *действия*. В чем собственно заключается это единство, об этом можно много спорить, поэтому я хочу точнее объяснить смысл этого единства. Вообще уже у каждого действия должна быть *определенная* цель, которую действие проводит, ибо вместе с действием человек деятельно вступает в конкретную действительность, в которой и самое общее тотчас уплотняется и ограничивается в особое явление. Итак, с этой точки зрения единство надлежало бы искать в реализации по себе определенной цели, конкретно доведенной до назначения среди особых обстоятельств и отношений. Но, как мы видели, обстоятельства для драматического действия таковы, что индивидуальная цель испытывает благодаря этому затруднения от других индивидов, причем препятствием ей служит противоположная цель, ищущая также себе реализации, так что в этой противоположности возникают взаимные конфликты, причем они осложняются. Итак, драматическое действие по существу опирается на действия, сопровождающиеся *коллизиями*, подлинное же единство коренится лишь в целостном движении, сводящемся к тому, что в соответствии с определенностью особых обстоятельств, характеров и целей коллизия также выступает сообразно с целями и характерами, равно разрешает свое противоречие. В таком случае эта развязка вместе с тем как и само действие должна быть субъективной и объективной. Именно, с одной стороны, борьба противоположных *целей* находит свое примирение; с другой стороны, *индивиды* более или менее всю свою волю и бытие вкладывают в свое осуществляемое предприятие, так что удача или неудача последнего, полное или ограниченное проведение, неизбежная гибель или мирная согласованность оказались бы противоположными намерениями и определяли бы судьбу индивида постольку, поскольку она переплетается с тем, что она неизбежно проводила в жизнь. Таким образом подойти к настоящему концу можно лишь в том случае, когда цель и назначение действия, в котором заинтересовано целое, тождественны с индивидами и безоговорочно с

ним связаны. Смотря по тому, взято ли отличие и противоположность драматически действующих характеров просто или разветвляется в многообразно эпизодические побочные действия и лица, единство может быть либо более, либо менее строгим. Например, комедии при разнообразно осложненных интригах нет оснований стремиться к столь твердой завершенности сравнительно с трагедией, в большинстве случаев коренящейся в более величественной простоте. Но романтическая трагедия и в этом отношении пестрее и рыхлее в своем единстве по сравнению с античной. Однако даже здесь связь эпизодов и второстепенных лиц должна прощупываться и при окончании целое фактически должно быть замкнутым и закругленным. Так, например, в «Ромео и Джульетте» распря семей, не связанная с любящими, с их намерениями и судьбой, составляет, правда, основу действия, но не является центральной точкой, и Шекспир уделяет завершению этой распри в конце должное внимание, хотя и не такое усиленное. Также в «Гамлете» судьба датского королевства составляет лишь второстепенный интерес, хотя она принимается во внимание благодаря выступлению Фортинбраса и получает свое удовлетворительное завершение.

Правда, при определенном конце, разрешающем коллизии, может быть снова дана возможность новых интересов и конфликтов, но та *единственная* коллизия, о которой шла речь, должна найти свое завершение. Таковы, например, у Софокла три трагедии из мифологического круга Фив. Первая содержит разоблачение Эдипа, как убийцы Лая; вторая — его мирную смерть в роще Эвменид; третья содержит судьбу Антигоны, — и все же каждая из этих трех трагедий независимо от других составляет по себе самостоятельное целое.

β) *Во-вторых*, что касается конкретного *метода развертывания* драматического художественного произведения, то нам, главным образом, следует выделить три пункта, которыми драма отличается от эпоса и поэмы; таковы — объем, характер развития и деление на сцены и акты.

αα) Мы уже видели, что драма не может достигать тех размеров, которые нужны в эпосе в собственном смысле. Кроме того, что отпадает, как я уже упоминал, описанное в эпосе в его целостности состояние мира и выступает на первый план более простая коллизия, доставляющая существенное драматическое содержание; я еще хочу привести дальнейший довод, что у драмы, с одной стороны, большая часть того, что эпический поэт должен описать в целях созерцания в условиях спокойного досуга, остается предоставленной действительному сценическому выполнению, между тем как, с другой стороны, центр тяжести составляет не реальное действие, а экспозиция внутренней страсти. В противоположность же широте реального явления задушевное концентрируется в простых чувствах, сентенциях, решениях и т. п.

в отличие от эпической внеположности и временной завершенности в прошлом, а также с этой точки зрения оно придает силу принципу лирической сосредоточенности, возникновения в различных условиях и раскрытия страстей и представлений. Но драматическая поэзия не удовлетворяется изображением лишь одной ситуации, а воспроизводит нечувственную сторону задушевности и духа, одновременно действующих в виде полноты состояний и целей различных характеров; характеры же, что касается их деятельности, совместно раскрываются в своей задушевности; таким образом, сравнительно с лирическими произведениями драма опять-таки разворачивается и закругляется в нечто гораздо более объемистое. В общем условие определяется в том смысле, что драматическая поэзия занимает приблизительно середину между размером эпоса и сжатостью лирики.

ββ) *Во-вторых*, большее значение, чем этот вопрос внешнего размера, имеет характер *драматического разворачивания* в противоположность способу развития эпоса. Форма эпической объективности вообще требует, как мы видели, замедленности в описании, которая еще может обостряться до действительных задержек. Правда, при первом взгляде могло бы казаться, что драматической поэзии как раз надлежит превратить в свой принцип эти задержки и препоны — ведь в ее изложении *единой* цели и характерам противостоят другие цели и характеры. И все же дело принимает как раз противоположный оборот. Собственно драматическое течение представляет собой неизменное *поступательное движение* к завершительной катастрофе. Это объясняется просто тем, что выступающую кардинальную точку составляет коллизия. Поэтому, с одной стороны, все стремится к вспышке этого конфликта, с другой стороны, именно раздору и противоречию противоположных настроений, целей и актов нужна известная безусловная развязка, и они подгоняются к этому результату. Но это не следует понимать в том смысле, что простая стремительность в развитии уже в себе и для себя представляет нечто драматически красивое; наоборот, и поэт-драматург должен располагать досугом, чтобы иметь возможность обусловить самое по себе каждую ситуацию всеми мотивами, в ней коренящимися. Между тем такие эпизодические сцены, которые, не развивая действия, только тормозят его ход, идут вразрез с характером драмы.

γγ) Наконец, *членение* хода драматического произведения происходит самым естественным образом в связи с основными моментами, в свою очередь коренящимися в понятии драматического движения. По этому поводу уже Аристотель сказал («Поэтика», гл. 7), что целое есть то, что имеет начало, середину и конец; начало есть то, что будучи необходимым, существует не через иное, но откуда возникает и в связи с чем существует иное; конец есть нечто противоположное, что необходимо или

большею частью возникает через иное, за ним же самым ничего не следует; а середина есть то, что, с одной стороны, возникает через иное, с другой стороны — из нее возникает иное. Правда, в эмпирической действительности у каждого действия имеются разнообразные предпосылки, так что с трудом можно определить, где искать настоящее начало; поскольку же драматическое действие существенно коренится в определенной коллизии, соответствующая исходная точка будет сосредоточена в *той* ситуации, откуда должен развернуться этот конфликт; он, правда, еще не разразился, но намечается в дальнейшем. Конец же достигается там, где осуществляется всесторонняя развязка конфликта и осложненности. В середине между отправным пунктом и концом оказывается борьба целей и раздор находящихся в коллизии характеров. Эти различные члены в сфере драмы, как моменты действия сами являются действиями, поэтому к ним вполне подходит название актов. Правда, теперь их подчас называют паузами; один государь, либо спешивший, либо желавший быть занятым без перерыва, однажды выбрал в театре камергера за то, что будет еще одна пауза. По *числу* в каждой драме следуют три таких *акта*; в *первом* из них коллизия выступает, во *втором* она раскрывается как столкновение интересов, как разногласие, борьба и запутанность положения, пока, наконец, в *третьем* акте, достигнув крайней степени противоречия, она не приходит к необходимой развязке. Для античных авторов в отношении этого естественного членения можно в качестве соответствующей аналогии привести трилогии Эсхила, в которых, впрочем, каждая часть закругляется в само по себе замкнутое целое — вообще у этих авторов разделы драмы отличаются более неопределенным характером. В современной же поэзии преимущественно испанцы следуют делению на три акта; между тем англичане, французы и немцы разбивают целое, в большинстве случаев, на *пять* актов, причем экспозиция приходится на первый акт, тогда как три средних акта изображают разнообразные посягательства и обратные действия, сплетение и борьбу противостоящих партий, и лишь в пятом акте коллизия достигает полного завершения.

γ) Последнее, о чем нам еще остается поговорить, касается тех *внешних средств*, которые могут быть использованы драматической поэзией, поскольку она остается в своей собственной сфере вне вопроса действительного исполнения. Средства эти ограничиваются своеобразием драматически актуальной речи вообще, — ближайшими особенностями монолога, диалога и т. д. и стихосложением. А именно, в драме, как я уже неоднократно говорил, в центре стоит не реальное действие, а экспозиция внутреннего духа действия, как в отношении к действующим характерам и их страстям, пафосу, решениям, взаимодействию и примирению, также и в отношении общей природы действия в его борьбе и судьбе. Этот внутренний дух, поскольку его определяет

поэзия, находит, таким образом, соответствующее выражение преимущественно в поэтическом слове, как наиболее духовном выражении чувств и представлений.

αα) Как драма объединяет в себе принцип эпоса и лирики, так же драматическая речь сосредоточивает в себе и выставляет как лирические, так и эпические элементы. *Лирическая* сторона особенно проявляется в современной драме, вообще проявляется там, где субъективность подчиняется самой себе и в своих решениях и деятельности неизменно стремится сохранить самочувствие своей задушевности; но излияния собственного сердца, если они стремятся остаться драматическими, не должны сводиться к поглощенности потоком чувств, воспоминаний и размышлений, а должны быть неизменно связанными с действием; различные моменты действия должны быть их результатом и сопровождать эти излияния. В противоположность этому субъективному пафосу в качестве эпического элемента *объективно* патетическое преимущественно касается субстанциальной стороны отношений, целей и характеров, в их развитии, скорее обращенном к зрителю. И эта сторона может опять-таки отчасти принять лирический тон и остается драматической лишь постольку, поскольку она самостоятельно сама по себе не выходит за пределы продолжающегося действия и связи с ним. Кроме того, в качестве второго остатка эпической поэзии могут вплестаться рассказы в виде сообщения, описания битв и т. п.; но и это все в драматической сфере вообще должно быть отчасти в более сосредоточенном и подвижном виде, отчасти также со своей стороны оказаться необходимым для продолжения самого действия. Наконец, *драматическое* в собственном смысле есть высказывание индивидов в борьбе их интересов и в разладе характеров и страстей этих индивидов. Здесь оба первых элемента могут взаимно пронизывать друг друга в своем подлинно драматическом опосредствовании, для чего еще привходит сторона внешнего процесса, также включающая в себя слово; так, например, большею частью вперед указывается на уход и появление лиц и помимо того их внешнее поведение часто возвещается другими лицами. Во всех отношениях основную особенность представляет характер изображения так называемой естественности в противоположность условному театральному языку и его риторике. В новейшее время Дидро, Лессинг, также Гёте и Шиллер в свои юношеские годы преимущественно обращаются в сторону реальной естественности, Лессинг — в полноте своей культуры и со всею тонкостью наблюдения, Шиллер и Гёте с их пристрастием к непосредственной живости неприкрытой грубости и силы. Казалось неестественным, чтобы люди могли разговаривать между собою, как говорят в греческой, преимущественно же во французской комедии и драме (с последним высказыванием нельзя не согласиться). Но эта естественная манера при избытке лишь реальных черт может, с другой стороны,

легко вылиться во что-то сухое и прозаическое, поскольку характеры раскрывают не сущность своего духа и своей деятельности, а выявляют лишь то, что они чувствуют в совершенно непосредственной живости своей индивидуальности без более возвышенного осознания себя и своих отношений. Чем естественнее оказываются лица в таком смысле, тем более прозаическими они представляются. В самом деле, естественные люди в своих разговорах и распрях ведут себя преимущественно как простые *отдельные* лица; если их надлежит изобразить в их непосредственной раздельности, они не в состоянии выступить в своем субстанциальном облики. В конце концов, по существу дела, о котором идет речь, грубость и вежливость сводятся к тому же. А именно, если грубость возникает из отдельной личности, отдающейся непосредственным вспышкам бесформенного настроения и способа восприятия, то вежливость, наоборот, имеет отношение лишь к абстрактно всеобщему и формальному, что касается внимания, признания личности, любви, чести и т. п., без того, чтобы тем самым высказывалось нечто объективное и содержательное. Между этой исключительно формальной всеобщностью и этим естественным выражением необструганного своеобразия находится подлинно всеобщее, не остающееся ни формальным, ни лишенным индивидуальности, а находит свою двойную наполненность в определенности характера и объективности намерений и целей. Итак, подлинно поэтическое будет заключаться в том, чтобы возвысить характерное и индивидуальное непосредственной реальности в очищающую стихию всеобщности и заставить обе стороны, чтобы они себя взаимно опосредствовали. Тогда и в отношении речи мы чувствуем, что, не покидая почвы действительности и ее подлинных черт, мы все же находимся в другой сфере, а именно в идеальной области искусства. Таков язык греческой драматической поэзии, позднейший язык Гёте, отчасти — Шиллера, в своем роде также язык Шекспира, хотя этот последний в соответствии с тогдашними условиями сцены должен был часть речей предоставлять изобретательности актера.

ββ) *Во-вторых*, точнее, драматический способ выражения распадается на излияние хоровых песен, на монологи и диалоги. Как известно, отличие хора и диалога было преимущественно установлено античной драмой, между тем как в современной драме эта разница отпадает, причем то, что у античных авторов выражал хор, вкладывается более в уста действующих лиц. А именно, *хоровая песня* в противоположность индивидуальным характерам и их внутренним и внешним спорам выражает общие настроения и чувства то в духе субстанциальности эпических высказываний, то в духе лирического порыва. Наоборот, в *монологах* только отдельная индивидуальная сфера сама по себе становится объективной в определенной ситуации действия. Поэтому монологи свою подлинную драматическую установку по-

лучают в особенности в такие моменты, когда душа просто внутри себя сосредоточивается, отвлекаясь от прежних переживаний, отдает себе отчет в своем отличии от других или в своей собственной разорванности или же также в виде последней развязки приходит к решениям, либо постепенно созревшим, либо неожиданным. В-третьих, безусловно драматической формой является диалог. Ибо только в диалоге действующие лица могут взаимно выразить свой характер и цель как в отношении их своеобразия, так и с точки зрения субстанциональной стороны их пафоса, могут вступить в борьбу и тем самым продвинуть вперед действие в реальном движении. Опять-таки в диалоге можно также отличить выражение субъективного и объективного пафоса. Первый скорее свойственен случайной своеобразной страсти, при этом она может оставаться сосредоточенной в себе и высказываться только афористически или не может также выйти бушующая из себя и вылиться полностью. Поэты, которые хотят привести в движение субъективное чувство трогательными сценами, пользуются в особенности этого рода пафосом. Как бы в таком случае поэты ни изображали также личное страдание и дикую страсть или непримиренный внутренний душевный разлад, подлинно человеческое чувство этим возбуждается меньше, чем пафосом, в котором одновременно раскрывается объективное содержание. Поэтому, например, более ранние пьесы Гёте в целом производят меньшее впечатление, каковым бы ни был по себе материал, какие бы естественные диалоги ни были включены в сцены. Также вспышки непримиримой разорванности и безудержного неистовства лишь в слабой степени затрагивают здравый смысл, в особенности отвратительное нагоняет скорее холод, нежели согревает. В каком бы трогательном виде ни изображал поэт страсть, ничего не помогает; мы чувствуем только, что сердце разрывается и отворачивается. Ибо здесь нет положительного, примиряющего начала, а оно никогда не должно отсутствовать. А между тем античные авторы в своих трагедиях преимущественно действовали при помощи объективной стороны пафоса, у которого вместе с тем нет недостатка и в человеческой индивидуальности, как того требует античность. И в пьесах Шиллера имеется такой пафос, свойственный широкой душе, имеется всепроникающий пафос, он везде обнаруживается и раскрывается в виде основы действия. В особенности к этому обстоятельству следует отнести устойчивое впечатление, которое продолжают производить трагедии Шиллера, преимущественно со сцены. Ведь лишь субстанциональная сторона в действии вызывает общий, продолжительный, глубокий драматический эффект; в качестве определенного содержания это — нравственная сторона, с формальной стороны — величие духа и характера, что опять-таки составляет особенность Шекспира.

γγ) Что касается, наконец, *размера стиха*, то я добавлю лишь несколько замечаний. Наиболее подходящий размер для драмы —

тот, что придерживается середины между спокойным, единообразным течением гексаметра и между более отрывочной, решительной просодией. В этом отношении между всеми другими размерами преимущество остается за ямбом. Ибо ямб лучше всего сопровождает развивающийся ход действия своим поступательным ритмом — с одной стороны он может сделаться более кипучим и торопливым с помощью анапеста, с другой стороны — тяжеловеснее с помощью спондея; особенно сенарий отличается достойным тоном благородной, упрощенной страсти. Наоборот, среди новейших поэтов испанцы пользуются четырехстопными спокойно медлительными трохеями, они со своими порою многообразно рифмическими сплетениями и ассонансами, порою — без рифм, оказываются чрезвычайно подходящими для фантазии, преисполненной образов и для сосредоточенно остроумных дискуссий, которые больше задерживают, чем вызывают действие; кроме того, для настоящей игры лирического остроумия примешиваются еще сонеты, октавы и т. п. Аналогичным образом французский александрийский стих гармонирует с формальными задержками и декламационной риторикой то более умеренных, то более жарких страстей; французская драма стремилась искусственно разработать условное выражение этих страстей. Между тем реалисты-англичане, за которыми в новейшее время последовали и мы, немцы, в качестве размера стиха придерживались опять-таки ямба — его еще Аристотель («Поэтика», гл. 4) обозначил как наиболее соответствующий разговорной речи размер (*μάλιστα λεκτικὸν τῶν μέτρων*), разработав его очень свободно не как триметр, а в менее патетическом стиле.

с) Отношение драматического произведения искусства к зрителям

Хотя преимущества и недостатки речи и стихотворного размера имеют также значение в эпической и лирической поэзии, все же в драматических художественных произведениях им следует приписать более решающее значение благодаря тому обстоятельству, что здесь нам приходится иметь дело с образом мыслей, характерами и поступками, которые должны предстать перед нами в их живой действительности. Например, комедии Кальдерона со всей юмористической игрой образов его речи, с одной стороны, остроумной, с другой — напыщенной, и сменой его разнообразно-лирического размера стиха уже благодаря этому способу выражения с трудом могли бы вызвать у нас общее признание. Благодаря этой чувственной наличности и близости остальные стороны содержания и драматической формы оказываются гораздо более близкими публике, вниманию которой они предлагаются. Остановимся вкратце и на этом вопросе.

Для научных, а также лирических или эпических произведений имеется как бы специальная аудитория; либо это безразличная и случайная вещь, к кому такого рода произведения или другие писания обращены. Кому не нравится какая-нибудь книга, тот может ее отложить, как бы проходить мимо картин и статуй, которые ему ничего не говорят, и в таком случае у автора неизменно остается возможность отговориться, что его произведение не написано для тех или других людей. Иначе обстоит дело с драматическими произведениями. А именно, здесь налицо определенная публика, для которой произведение должно было быть написанным, и на поэта эта публика накладывает обязательство. Ибо публикой определяется успех и неуспех, поскольку ей, как коллективному целому, разыгрывают произведение, которым она с живым участием должна наслаждаться здесь, в данное время. Такая публика, собравшаяся в виде коллектива для произнесения суда, весьма разношерстна; тут сказывается и различие образования, интересов, привычных вкусов, привязанностей и т. п., так что случается, что для того, чтобы безусловно понравиться, необходим талант в сфере зла и известное бесстыдство в отношении чистых требований подлинного искусства. Правда, и для поэта-драматурга остается выход — отнестись с презрением к публике; но в таком случае он не достигнет цели именно с точки зрения своего своеобразного способа воздействия. В особенности у нас, немцев, со времен Тика стал модным этот отпор публике. Немецкий автор хочет высказаться согласно своей особой индивидуальности, а не стремится к тому, чтобы сделать свое произведение приятным слушателю и зрителю. Наоборот, со своим немецким упрямством каждый должен иметь что-то свое по сравнению с другим, чтобы показать себя в своей оригинальности. Так, например, Тик и господа Шлегели, которые в связи со своей иронической преднамеренностью не могли овладеть чувством и духом своей нации и эпохи, преимущественно выступали против Шиллера и поносили его, потому что он для нас, немцев, напал на надлежащий тон и сделался самым популярным поэтом. А наши соседи, французы, поступают наоборот; они пишут ради эффекта, ими непосредственно вызываемого, и неизменно имеют в виду публику, которая, со своей стороны опять-таки является и может быть для автора строгим и нетерпеливым критиком, поскольку во Франции установился определенный художественный вкус, в то время как у нас царит анархия, при которой каждый по мере возможности судит, отправляясь от своего случайного индивидуального взгляда или настроения, доставляет успех или осуждает.

Но собственной природе драматического произведения свойственно в себе самом обладать тою живостью, которая обеспечивает ему у его народа благоприятный прием, поэтому поэту-драматургу прежде всего следует посчитаться с требованиями, которые могли

бы художественно подтвердить этот необходимый результат независимо от других случайных направлений и временных обстоятельств.

а) *Во-первых*, цели, оспаривающие себя и разрешающие свой спор в драматическом действии, должны либо представлять общечеловеческий интерес, либо обладать в основе пафосом, являющимся значимым, субстанциальным пафосом у народа, для которого творит поэт. Но здесь общечеловеческое и специфически национальное может очень расходиться в отношении субстанциальной стороны коллизий. Таким образом, произведения, которые у одного народа занимают вершину драматического искусства и развития, могут оказаться совершенно неприемлемыми для другой эпохи и нации. Например, в индусской лирике еще в наши дни многое нам может показаться в высшей степени привлекательным, нежным и очаровательно сладостным без того, чтобы мы почувствовали отталкивающую разницу; а между тем коллизия, с которой в Сакунтале связано действие, может нам показаться только нелепой — таково гневное проклятие брамана, которому Сакунтала не может оказать знаков уважения, потому что она его не видит; таким образом, мы при всех других преимуществах этой удивительно симпатичной поэмы не можем проявить интереса к основной сути действия. То же самое приложимо к способу, каким испанцы неизменно обрабатывают мотив личной чести с такой абстрактной решительностью и последовательностью, что подобная суровость глубочайшим образом оскорбляет наше представление и чувство. Так, я вспоминаю, например, попытку поставить на сцене одну из неизвестных у нас пьес Кальдерона «Тайная месть за тайную обиду»: по указанному основанию эта попытка совершенно не удалась. Еще другая трагедия, которая все же в том же круге идей изображает более глубокий в человеческом отношении конфликт, — «Врач своей чести» — с некоторыми вариантами получила большее распространение, чем «Стойкий принц», — последнему опять-таки мешает его тугой и абстрактно католический принцип. Наоборот, в противоположном направлении трагедии и комедии Шекспира привлекали всегда более широкий круг публики, ибо в них, несмотря на их национальный характер, значительно перевешивает общечеловеческий элемент, так что Шекспир оказался неприемлемым лишь там, где опять-таки национальные художественные условности настолько узки и специфичны, что они либо просто исключают наслаждение такими произведениями, либо наносят ему ущерб. Подобным преимуществом шекспировских драм обладали бы также античные трагедии, если бы мы не требовали субъективной глубины душевного чувства и широты индивидуальной характеристики, — помимо того, что изменилась практика сценического исполнения и некоторые стороны национальных взглядов. Между тем античные *сюжеты* никогда не утратят силы своего воздействия.

Итак, в общем можно утверждать, что драматическое произведение тем более преходяще, чем больше его содержание составляют совершенно специфические характеры и страсти, как они обусловлены лишь определенными национальными веяниями эпохи, вместо того, чтобы культивировать субстанциально человеческие интересы.

β) Такого рода общечеловеческие цели и действия, *во-вторых*, должны быть поэтически индивидуализированы в живой действительности. В самом деле, драматическое произведение обращается не только к живому чувству, которое, разумеется, также должно иметься у публики, но оно в самом себе должно быть налицо как живая действительность ситуаций, состояний, характеров и действий.

αα) Что в этом отношении касается местных условий, нравов, привычек и других внешних сторон в пределах действия, которое воспроизводит перед взором, то об этом я подробнее говорил в другом месте («Эстетика», ч. I, стр. 339 — 360)¹. Драматическая индивидуализация либо должна до такой степени оказаться поэтической, живой и преисполненной интереса, что мы закрываем глаза на чуждый элемент и благодаря самой этой живости чувствуем себя увлеченными интересом, с ней связанным, или же она может стремиться к тому, чтобы иметь значение лишь в качестве внешней формы, которая оказывается превзойденной заключенным в ней духовным и всеобщим элементом.

ββ) Большее значение по сравнению с этой внешней стороной представляет живость *характеров* — характеры не должны сводиться лишь к персонифицированным интересам, как это, например, слишком часто оказывается у наших современных поэтов-драматургов. Такие абстракции определенных страстей и целей прямо-таки не производят никакого впечатления; равно ни в какой мере не удовлетворяет лишь поверхностная индивидуализация, причем в таком случае распадается содержание и форма подобно аллегорическим фигурам. Этот ущерб не может быть возмещен глубокими чувствами и мыслями, значительными взглядами и словами. Наоборот, драматический персонаж в себе самом должен быть насквозь живым, должен быть завершенной целостностью, его взгляды и характер должны совпадать с его намерениями и действиями. При этом центр тяжести лежит здесь не просто в широте отдельных характерных черт, а в яркой индивидуальности, сводящей все к единству, каковым она сама является, и реализующей эту индивидуальность в речах и деятельности, как единый самовладеющий источник, откуда возникает каждое самостоятельное слово, каждая отдельная черта во взглядах, действие и способ поведения. Простая совокупность отдельных, хотя и нанизанных в качестве чего-то целого свойств и деятель-

¹ См. Гегель, Сочинения, т. XII, стр. 270—287.

ностей еще не составляет живого характера, который, наоборот, предполагает со стороны самого поэта живое творчество, преисполненное фантазии. Таковы, например, персонажи трагедий Софокла, хотя они и не заключают подобного богатства отчетливых черт, в каком нам представляются эпические герои Гомера. Среди современных драматургов особенно Шекспир и Гёте давали характеры, полные жизни, между тем как французы, в особенности в своей прежней драматической поэзии, скорее удовлетворялись формальными и абстрактными представителями общих качеств и страстей, нежели подлинно живыми лицами.

γγ) *В-третьих*, дело еще не ограничивается такой живостью характеров. Например, «Ифигения» и «Тассо» Гёте — оба эти произведения с данной точки зрения превосходны, и все же в собственном смысле в драматическом отношении не могут быть названы живыми и подвижными. Так, уже Шиллер сказал об «Ифигении», что нравственная сторона, то, что происходит в сердце, настроение, превращается в этой пьесе в действие и как бы демонстрируется нашему взору. И в самом деле, расписывание и выявление внутреннего мира различных характеров в известных ситуациях еще недостаточны, но их коллизия *целей* должна выделиться, должна тесниться и рваться вперед. Поэтому Шиллер находит, что течение событий в «Ифигении» слишком спокойно, сопровождается слишком большими задержками, так что он даже утверждает, что «Ифигения» явно переходит в сферу эпоса, если держаться точного понятия трагедии. А именно, драматически актуальным является действие, а не более независимая от определенной цели и ее выполнения экспозиция характера как такового. В эпосе должен быть предоставлен простор ширине и многосторонности характера, обстоятельств, приключений и событий, в драме, наоборот, больше всего на известную коллизию и ее борьбу действует сосредоточенность. В этом отношении прав Аристотель, когда он заявляет («Поэтика», гл. 6), что для действия в трагедии имеются два источника (αἴτια δύο) образ мыслей и характер (διάνοια καὶ ἦθος), суть же заключается в цели (τέλος), и персонажи действуют не для изображения характеров, а характеры включаются из-за действия.

γ) Последняя сторона, которую здесь еще можно подвергнуть рассмотрению, касается *поэта-драматурга* в отношении к публике. Эпическая поэзия в своей подлинной самобытности требует, чтобы поэт, как субъект, устранился в отношении объективно стоящего перед ним произведения и доставлял нам лишь самую вещь; между тем лирический поэт высказывает свое собственное чувство и свое субъективное мирозерцание.

αα) Поскольку теперь драма показывает нам в чувственной наличности действие, а персонажи беседуют и деятельны от своего собственного имени, могло бы показаться, что в этой области поэт должен совершенно ступешаться еще в большей степени,

чем в эпосе, в котором он во всяком случае выступает как повествователь событий. Но правильность такого взгляда лишь относительная. Ибо, как я уже сказал вначале, драма обязана своим возникновением лишь таким эпохам, в которых субъективное самосознание, как в отношении мирозерцания, так и в отношении художественной культуры достигло уже высокой степени развития. Поэтому драматическое произведение не может, подобно эпическому, представляться в таком виде, будто оно возникло из сознания народа как такового, будто для творчества этого сознания поэт был лишь как бы бессубъектным органом, но мы в законченном произведении хотим вместе с тем усмотреть продукт самосознательного и самостоятельного творчества, а стало быть, и искусство и виртуозность индивидуального поэта. Только таким образом драматические произведения в отличие от непосредственно реальных действий и событий достигают своей настоящей вершины художественной живости и определенности. Поэтому никогда об авторах драматических произведений не возникало стольких споров, как о создателях первобытных эпосов.

ββ) С другой стороны, если публика сама еще сохранила подлинное восприятие и дух искусства, она не стремится к тому, чтобы иметь перед собой индивидуальные направления и одностороннее мирозерцание того или иного лица; подобные явления можно в той или иной степени предоставить поэту-лирику, но публика имеет право требовать, чтобы в течении и развязке драматического действия в трагическом или романтическом виде удовлетворялась реализация в себе и для себя разумного и истинного. В этом смысле я еще раньше выдвигал к поэту-драматургу требование, что ему надлежит обладать самым глубоким пониманием сущности человеческой деятельности и божественного промысла над миром, равно владеть столь же ясным, как преисполненным жизни изображением этой вечной субстанции всех человеческих характеров, страстей и судеб. При этом понимании, которого фактически удалось достигнуть, и этой индивидуально-живой силе искусства поэта, правда, при известных обстоятельствах может оказаться в конфликте с ограниченными и идущими вразрез с искусством представлениями своей эпохи и нации; в этом случае ответственность за вину разлада возлагается не на него, а на публику. Он обязан только следовать за истиной и гением, его влекущим; и, если этот гений настоящий, он победит в последнем счете, как повсюду, где речь идет об истине.

γγ) Что касается степени, до какой поэт-драматург как индивидуальность имеет право выступить против своей аудитории, то в этом пункте можно установить мало определенного. Поэтому я в общих чертах хочу напомнить лишь о том, что в известные эпохи драматическая поэзия часто используется на то, чтобы дать живой доступ новым взглядам эпохи на политику, нравст-

венность, поэзию, религию и т. п. Уже Аристофан в своих более ранних комедиях полемизирует против внутреннего состояния Афин и Пелопоннесской войны; опять-таки Вольтер нередко стремится распространить свои просветительные принципы при помощи драматических произведений, но прежде всего Лессинг был озабочен тем, чтобы в своем «Натане» оправдать свою моральную веру в противоположность религиозно-ограниченной ортодоксии; в новейшее время также Гёте в своих первых произведениях хочет бороться против прозы во взглядах немцев на жизнь и искусство, в этом за ним разными способами следовал Тик. Если такое индивидуальное созерцание поэта оказывается более высокой точкой зрения и оно не выступает с самостоятельной преднамеренностью из изображенного действия, так что последнее, по-видимому, не снижается до средства, в таком случае искусству не причиняется несправедливости и ущерба; если же среди другого испытывает ущерб поэтическая свобода произведения, то поэт, правда, извращая свои, хотя и подлинные, однако независимые от художественного произведения тенденции, может произвести сильное впечатление на публику, но интерес, вызываемый поэтом, становится тогда исключительно материальным и с самим искусством имеет мало общего. Подобный менее благоприятный случай встречается тогда, когда поэт, принадлежащий даже к ложному направлению, распространенному в публике, ради простого желания нравиться хочет льстить с подобной же преднамеренностью и тем самым совершает двойной грех — как перед истиной, так и перед искусством. Наконец, присоединим еще одно более конкретное замечание: среди различных видов драматической поэзии трагедия по сравнению с комедией дает менее значительный простор для свободного проявления субъективности поэта; в комедии вообще случайность и произвол субъективного с самого начала имеют принципиальное значение. Так, например, Аристофан в парабазах зачастую занят афинским народом, при этом он, с одной стороны, не скрывает своих политических взглядов на злободневные обстоятельства и происшествия, с другой стороны, стремится отвести своих противников и соперников в искусстве, порою также выставляет напоказ собственную персону и обстоятельства, с ней связанные.

2. ВНЕШНЕЕ ИСПОЛНЕНИЕ ДРАМАТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА

Среди всех искусств только поэзия обходится без полной чувственной реальности внешнего явления. При этом драма не только рассказывает о прошлых фактах для духовного созерцания, не только выражает внутренний субъективный мир для представления и чувства, но стремится изобразить наличное

действие согласно его наличию и реальности; таким образом драма оказалась бы в противоречии со своей целью, если бы ей пришлось обходиться средствами, которые поэзия как таковая может выдвинуть. Ибо наличное действие, правда, вполне принадлежит внутренней сфере и с этой стороны вполне выражается в слове, но и обратно — действие также обращается в сторону внешней реальности и требует целостного человека в его равно материальном существовании, деятельности, поведении, в его телесном движении, в его мимическом выражении чувств и страстей как для себя, так и для воздействия человека на человека, а также в реакциях, которые в связи с этим могут возникнуть. Для индивида, раскрывающегося в действительной реальности, необходима далее внешняя среда, определенное место, в котором он движется и деятелен, поэтому драматическая поэзия нуждается в помощи почти всех прочих искусств, поскольку ни одна из этих сторон не должна отпасть в своей непосредственной случайности, но должна быть художественно обработана, как момент самого искусства. Окружающая сцена отчасти является архитектурной обстановкой, подобно храму, отчасти внешней природой; и то и другое берется и воспроизводится в живописных формах. После этого в данном месте в живом виде появляются пластичные образы и объективируют свою волю и чувства в художественном воплощении как путем выразительного чтения, так и одушевленной мимикой и внутренне усвоенными позами и движениями всего тела. В этом отношении может конкретнее выясниться разница вроде той, что я уже раньше отметил в сфере музыки, как противоположность выразительного чтения и мелодии. А именно, как в музыке, сопровождающей декламацию, слово в своем духовном смысле составляет главную суть, соответствующее же характерное выражение безусловно подчиняет себе музыкальную сторону, между тем как мелодия, хотя она может воспринять в себя содержание слов, свободно распространяется и раскрывается для себя в своей собственной стихии, точно так же и драматическая поэзия, с одной стороны, пользуется родственными искусствами, как чувственной основой и окружением, откуда поэтическое слово выделяется в свободном господстве, в качестве выдающегося центра — о нем собственно и идет речь; с другой стороны, то, что прежде всего имеет значение, как помощь и сопровождающее обстоятельство, само становится целью и в собственной сфере оформляется в самостоятельную красоту; декламация превращается в пение, действие — в мимический танец, декорация со своим величием и живописностью также претендует на художественную завершенность. Если мы теперь, как это неоднократно случалось в особенности в новейшее время, противопоставим только что упомянутому внешнему драматическому исполнению поэтическое как таковое, то для дальнейшего рассмотрения этой сферы обозначаются следующие моменты:

во-первых, драматическая поэзия, которая стремится ограничить себя самой собой, как поэзией, и поэтому отказывается от театрального исполнения своих произведений;

во-вторых, сценическое искусство в собственном смысле, поскольку оно ограничивается воспроизведением речей, мимической игрой и действиями в том смысле, что поэтическое слово повсюду может оставаться определяющим и преобладающим;

наконец, *в-третьих*, то исполнение, которое пользуется всеми декоративными, музыкальными и хореографическими средствами и дает им стать самостоятельными в отношении поэтического слова.

а) Чтение и чтение вслух драматических произведений

Как мы видели, чувственный материал драматической поэзии в собственном смысле не сводится лишь к человеческому голосу и высказываемому слову, но это весь человек, не только обнаруживающий чувства, представления и мысли, но, вовлеченный в конкретное действие, воздействует на представления, намерения, деятельность и поведение других по всему своему целостному бытию и испытывает аналогичные обратные воздействия или же им сопротивляется.

а) В противоположность этому определению, коренящемуся в самой сути драматической поэзии в настоящее время, в особенности у нас, немцев, нашим привычным взглядом оказывается оценка структуры драмы для исполнения, как несущественного придатка, между тем, в сущности говоря, все драматурги, хотя они и делают вид, что это для них безразлично или что они относятся к этому с презрением, желают и надеются увидеть свое произведение на сцене. Так, большая часть наших современных драм никогда не может увидеть сцену по той абсолютно простой причине, что они не драматичны. Разумеется, нельзя утверждать, будто драматическое произведение не может удовлетворять в поэтическом отношении уже своей внутренней ценностью, но эту внутреннюю *драматическую* ценность по существу доставляет лишь обработка, благодаря которой драма оказывается превосходной для постановки. Лучшее тому доказательство доставляют греческие трагедии — мы их, правда, больше не видим в театре, как зрители, но, если точнее исследовать дело, отчасти именно потому дают полное удовлетворение, что в свое время они безусловно были сработаны для сцены. То, что они не включаются в современный репертуар, меньше всего зависит от их драматической структуры, которая преимущественно отличается от обычной у нас структуры применением хоров, а скорее стоит в зависимости от национальных предпосылок и условий, на которые они зачастую опираются по своему содер-

жанию и с которыми мы теперь не чувствуем себя связанными нашим современным сознанием ввиду того, что эти условия нам чужды. Например, болезнь Филоктета, зловонную опухоль на его ноге, его стоны и крик нам так же мало было бы желательно видеть и слышать, как мало интересные для нас стрелы Геракла, о которых преимущественно идет речь. Подобным же образом мы, правда, допускаем в опере варварство жертвоприношения в «Ифигении в Авлиде» или Тавриде, в трагедии же этот момент безусловно должен был бы получить другой оборот, как это и было сделано Гёте.

β) Но дальнейший уклон зависит от различия нашей привычки — одни произведения мы читаем сами, другие произведения мы созерцаем в исполнении полными жизни, как нечто целое; в результате сами поэты отчасти определяют свое произведение лишь для *чтения*, считая, что это обстоятельство не оказывает влияния на структуру произведения. Во всяком случае в этом отношении есть отдельные моменты, касающиеся лишь внешней стороны, которая включается в так называемое знание сцены; если здесь наносится какой-нибудь ущерб, то это не уменьшает достоинства драматического произведения в поэтическом смысле. Сюда относится, например, расчет такого планирования сцены, чтобы следующий акт, требующий значительных сценических приспособлений, легко мог следовать за первым или чтобы у артиста оставалось время для нужного переодевания или отдыха. Такого рода знание и сноровка не доставляют никакого поэтического преимущества или дефекта и в той или иной мере зависят от театральных установок, по себе изменчивых и условных. Напротив, имеются другие моменты, в отношении которых поэт, чтобы стать подлинным драматургом, должен действительно иметь перед глазами живое исполнение и должен уметь заставить говорить и действовать характеры с точки зрения исполнения, т. е. под углом зрения действительного и наличного выступления. В таком разрезе театральное представление — действительно пробный камень. Ибо перед высшим судом здоровой или зрелой в художественном отношении публики простые высказывания или тирады так называемой изящной речи не выдерживают критики, если им не хватает драматической правды. Впрочем, порой и публика может оказаться испорченной столь высоко расцениваемым образованием, т. е. вбиванием в голову извращенных взглядов и причуд знатоков и критиков; если же у публики еще имеется какой-нибудь здравый смысл, то она удовлетворяется лишь тогда, когда характер обнаруживается и действует *так*, как того требует и приносит с собой и природа, и искусство. Между тем, когда поэт намерен писать лишь для одинокого читателя, то дело легко сводится к тому, что он заставляет действующих лиц говорить и действовать так, как это у нас происходит в письмах. Если кто-нибудь нам описывает основания для своих намерений

и действий, если он нас в чем-нибудь уверяет или вообще открывает нам свое сердце, то по отношению к тому, чем мы на это хотим или не хотим ответить, возникают разнообразнейшие соображения и представления между получением письма и нашим действительным ответом, ибо представление охватывает широкое поле возможностей. В *наличной* же речи и реплике предполагается, что в человеке его воля и сердце, его побуждение и решение имеют прямой характер, что вообще без всяких околичностей, разнообразных соображений выслушивают и дают ответ в непосредственном чувстве, лицом к лицу, устами к устам, ухом к уху. Именно тогда при каждой ситуации поступки и речи возникают в живом виде из характера как такового, здесь больше не остается времени для выбора из многих разнообразных возможностей. С этой точки зрения для поэта и его произведения небезразлично иметь в виду сцену, для которой необходима подобная драматическая живость; с моей точки зрения не следовало бы, в сущности говоря, печатать ни одной пьесы, но подобно тому, как это происходило у древних, пьеса должна была бы предоставляться репертуару театра в рукописном виде и обращаться в предельно ограниченном количестве. По крайней мере тогда бы не появлялось столько драм, правда, отличающихся изящным языком, прекрасными чувствами, превосходными размышлениями и глубокими мыслями, но лишенных как раз того, что делает драму драматической, а именно — действия и его живой подвижности.

γ) При *чтении* и *чтении вслух* драматических произведений трудно решить, таковы ли они, чтобы и со сцены не потерять своей силы. Даже Гёте, которому в позднейшие годы оказывало помощь большое знание театра, был очень нетверд в этом пункте особенно при невероятной запутанности нашего вкуса, которому нравится самое разнородное. Если характер и цель действующих лиц сами по себе значительны и субстанциальны, то, разумеется, восприятие облегчается, но о развитии интересов, о постепенности действия, о напряжении и осложнении ситуаций, о точной мере, согласно которой характеры находятся во взаимном воздействии друг на друга, о достоинстве и подлинности их поведения и разговоров — обо всем этом трудно правильно судить при простом чтении без всякого сценического воспроизведения. И чтение вслух оказывает лишь относительную помощь. Ибо речь требует в драме различных действующих лиц и не допускает *единого* тона, хотя бы последний весьма искусно изменялся и приобретал всевозможные оттенки. Кроме того, при чтении вслух смущает вопрос, следует ли всякий раз называть говорящих лиц или нет — и то и другое имеет свои отрицательные стороны. Поскольку произносимое становится однотонным, называние имен представляется неизбежным для уразумения, хотя выражение страсти здесь неизменно насилуется; если же произносимое в драмати-

ческом отношении живее, так что оно нас вполне вводит в действительную ситуацию, то снова может легко объявиться новое противоречие. Когда ухо получает удовлетворение, то и глаз тотчас начинает предъявлять свои требования. Если мы слышим о каком-нибудь поступке, то мы хотим также видеть действующих лиц, их жесты, обстановку и т. д., глаз хочет полноты, а перед ним только чтец, сидящий или спокойно стоящий словно в своей компании. Таким образом, чтение вслух неизменно оказывается чем-то неудовлетворяющим, это — ни то, ни сё, среднее между неприятным собственным чтением (при котором реальный момент совсем отпадает и передается компетенции фантазии) и между исполнением в полном смысле.

б) Искусство актера

Если принять во внимание действительно драматическое представление, то наряду с музыкой имеется другое исполнительное искусство — *искусство актера*, которое вполне раскрылось лишь в новейшее время. Принцип этого искусства в том, что оно, действительно, увлекает жест, действие, декламацию, музыку, танцы и декорации, а *речи* и ее поэтическому выражению дает проявиться, как преобладающей силе. Для поэзии, как поэзии, это — единственно правильное положение. Ибо, как только мимика или пение и танец начинают сами по себе самостоятельно разрабатываться, поэзия, как искусство стихосложения, снижается до степени средства и теряет свою власть над этими лишь сопутствующими искусствами. В этом отношении можно отличить следующие исходные положения.

а) На *первой* ступени мы находим искусство актера у греков. Здесь, с одной стороны, искусство слова связывается с пластикой; действующее лицо выступает в полном телесном виде. Но, поскольку статуя оживает, принимает в себя и выражает содержание поэзии, вникает в любое внутреннее движение страстей и вместе с тем облекает его в слово и голос, это изображение оказывается одухотвореннее и отчетливее в духовном отношении, чем любая статуя и любая картина. Что касается этого одушевления, то мы можем отличить две стороны.

аа) *Во-первых*, декламация, как художественная речь. Она не получила значительного развития у греков; центр тяжести лежал во вразумительности, между тем, как мы хотим постигнуть в воспроизведении всю объективность души и своеобразие характера в мельчайших оттенках и переходах, равно в наиболее резких противоположностях и контрастах, в тоне и выражении голоса и в характере декламирования. Между тем древние присоединяли музыкальный аккомпанемент отчасти к выделению ритма, отчасти к более богатому модуляциями выражению слов

и в том случае, когда последние остаются преобладающими. Но, по-видимому, диалоги говорились, или же допускался самый легкий аккомпанемент, хоры же преподносились в лирическо-музыкальном виде. Пение путем более резкой интонации могло делать более вразумительным осмысливание слов строф хора — в противном случае я, по крайней мере, не знаю, как для греков оказывалось доступным понимание хоров Эсхила и Софокла. Если бы грекам и не приходилось с ними мучиться так же, как нам, то все же должен сказать: хотя я и знаю по-немецки и могу кое-что понять, все же написанная в подобном стиле немецкая лирика, преподнесенная со сцены, тем более — если она поется, неизбежно остается неясной.

ββ) Второй элемент передается телесным жестом и движением. В этом отношении тут же следует заметить, что у греков мимика отпадала вовсе, поскольку их актеры носили маски. Черты лица давали неизменный скульптурный образ, пластичность его была такова, что не допускала у себя разнообразия подвижного выражения отдельных душевных настроений, подобно действующим характерам, которые выдвигали определенную общую страсть в ее драматической борьбе, не давая углубить субстанцию этой страсти до проникновенности задушевного чувства в современном смысле и не позволяя ей распространиться до своеобразия современных драматических характеров. Столь же простым было и действие, поэтому мы ничего не знаем о знаменитых греческих мимиках. С одной стороны, играли сами поэты, так, например, поступали еще Софокл и Аристофан; с другой стороны, в трагедии выступали граждане, не делавшие из искусства никакой профессии. Между тем хоровые песни сопровождались танцами, что мы, немцы, при современном искусстве танца сочли бы за легкомыслие, между тем, как у греков это прямо входило в наглядную целостность их театральных представлений.

γγ) Так у древних авторов за словом и духовным выражением субстанциальных страстей остается поэтическое право, подобно тому, как внешняя реальность благодаря музыкальному аккомпанементу и танцу получает самое полное оформление. Это конкретное единство придает всему изображению пластический характер, причем духовное не делается для себя внутренним и не находит выражения в этой индивидуализированной субъективности, но полностью соединяется с соразмерно оправданной внешней стороной чувственного явления.

β) Но от музыки и танца терпит ущерб речь, поскольку она должна остаться *духовным* выражением духа, и таким образом и *современное* театральное искусство смогло освободиться от этих элементов. Поэтому здесь поэт находит лишь связь с актером как таковым — декламацией, мимикой и жестами он должен довести поэтическое произведение до чувственного явления. Но эта связь автора с внешним материалом — совсем своеобразная по сравне-

нию с другими искусствами. В живописи и скульптуре сам художник воплощает свои концепции в красках, металле или мраморе, а если музыкальное исполнение нуждается в чужих руках и голосовых связках, то здесь все же так или иначе перевешивает механическая сноровка и виртуозность. Между тем актер входит в произведение искусства как целостное лицо своей фигурой, физиономией, голосом и т. д. и получает задание — совершенно слиться с характером, им изображаемым.

αα) В этом отношении поэт имеет право требовать от актера, чтобы он совершенно перенесся мыслями в данную роль и исполнил ее так, как ее задумал и поэтически разработал поэт. Актер должен представлять собою как бы инструмент, на котором играет автор, губку, впитывающую все краски и воспроизводящую их в неизменном виде. Для древних это было легче, ибо, как сказано, выразительное чтение преимущественно ограничивалось отчетливостью, элемент же ритма и т. д. обслуживался музыкой, между тем маски закрывали черты лица, и у действия не оставалось большого простора. Благодаря этому актер без затруднения мог приспособить себя к выражению общей трагической страсти; и если в комедии подлежали воспроизведению портретные образы живых лиц, каковы, например, Сократ, Никий, Клеон и т. д., то, с одной стороны, маски прекрасно копировали эти индивидуальные черты, с другой стороны — не было особой нужды в более конкретной индивидуализации, при этом Аристофан использовал эти лица лишь для того, чтобы таким образом охарактеризовать общие веяния эпохи.

ββ) Однако иначе обстоит дело в современном театре. Именно здесь исчезают маски и музыкальное сопровождение, а вместо них появляется игра мимики, многообразие жестов и декламация со всевозможными оттенками. Ибо, с одной стороны, страсти, если они в более общем виде выражены поэтом во всеобъемлющей характеристике, все же обнаруживаются как внутренне субъективно живые, с другой стороны, характеры большею частью в дальнейшем оказываются более своеобразными, а их особенное выражение так же должно предстать в живой действительности. Шекспировские образы сами по себе преимущественно — готовые, завершенные, цельные люди, так что мы требуем от актера, чтобы он, со своей стороны, также дал возможность нашему взору созерцать их в такой полной целостности. Итак, интонация голоса, характер речи, жестикуляция, лицо, вообще весь внутренний и внешний вид требует своеобразия, соответствующего определенной роли. Благодаря этому, помимо речи, и многообразно детализированная игра жестов приобретает совсем особое значение. Действительно, поэт здесь многое предоставляет игре жестов актера из того, что древние выразили бы словами. Таков, например, конец Валленштейна. Старый Октавио существенно содействовал гибели Валленштейна; он находит Валленштейна коварно

убитым по козням Бутлера, и в то самое мгновение, когда графиня Терцки заявляет, что она приняла яд, приходит письмо императора; Гордон прочел надпись и передает письмо Октавио с укором во взгляде, причем он произносит: «*Князю Пикколомини*». Октавио пугается и бросает скорбный взгляд на небо. То, что здесь Октавио переживает при этой награде за услугу (а главным образом ему приходится возложить на себя ответственность за кровавую развязку этой услуги), не выражено словами, выражение всецело предоставлено мимике актера. При подобных требованиях к современному драматическому мастерству актера поэзия в отношении изображаемого материала нередко может попасть в такое затруднительное положение, которого древние не знали. А именно, актер, как живой человек, как всякое лицо обладает своими самобытными чертами, что касается органов, облика, выражения лица; с одной стороны, ему приходится подавлять это своеобразие при выражении общей страсти или характеристики, охватывающей известный тип, с другой стороны, он вынужден приводить свое своеобразие в соответствие с более законченными образами поэзии, обладающей большим богатством индивидуализации.

γγ) Теперь называют актеров художниками и признают за ними все благородство художественного призвания; соответственно нашим теперешним взглядам быть актером не представляет ничего позорного ни в моральном, ни в общественном отношении. И это совершенно справедливо, ибо это искусство требует много таланта, ума, выдержки, усердия, навыка, знания, на своих вершинах требует даже высокоодаренной гениальности. Ибо актер не только должен глубоко проникнуть в дух поэта и роли и внутренне и внешне привести свою собственную индивидуальность в полное соответствие с этим духом, но он должен также сам творчески добавить во многих пунктах, заполнить пробелы, найти переходы и вообще истолковать поэта своей игрой, поскольку он в живой наличности, в наглядной форме извлекает и делает понятными тайные намерения и более глубоко лежащие черты его мастерства.

с) О театральном искусстве, находящемся в меньшей зависимости от поэзии

Наконец искусство исполнения начинает занимать *третью* ступень тогда, когда оно освобождается от царившего до сих пор господства поэзии и превращает в самостоятельную цель то, что до сих пор было так или иначе простым средством и сопровождающим обстоятельством и дает ему самому по себе достигнуть законченности. В процессе развития драмы эмансипируются как музыка, так и танцы, а равно искусство актера в собственном смысле.

α) Прежде всего, что касается актера, то вообще для его искусства имеются две системы. Мы только что упоминали о более пер-

воначальной системе, согласно которой исполнитель скорее должен быть в духовном и телесном отношении живым органом поэта. Французы, которые строго держались актерской профессии и школы и вообще больше придерживаются шаблона в своих театральных представлениях, доказали свою приверженность этой системе в своей трагедии и высокой комедии. Противоположную установку театрального искусства надлежит искать там, где всё доставляемое поэтом скорее является лишь аксессуаром и рамкой для природных наклонностей, ловкости и искусства актера. Довольно часто приходится слушать требование актеров: поэты должны были бы писать для них. В таком случае произведение должно лишь дать повод художнику показать свою душу и искусство, этот крайний элемент его субъективности, и предоставить ему возможность блестяще развернуться. Такова была у итальянцев *comedia dell'arte*¹, в которой, правда, характеры арлекина, доктора были строго определенными, а ситуации и последовательность сцен наперед заданными, дальнейшее же выполнение было почти целиком предоставлено актерам. Подобный материал для свободного творчества актера представляют у нас отчасти пьесы Иффланда и Коцебу, и вообще большое само по себе количество пьес незначительных и даже совсем плохих со стороны поэтической; из этих большей частью эскизно обработанных кустарных вещей актер впервые должен нечто сделать и создать, что в связи с этой живой самостоятельной разработкой вызывает особый интерес именно к этому, а не к какому-либо другому художнику. Здесь получает свое применение особенно нами столь излюбленная естественность, причем временами дело доходило до того, что считалось превосходной игрой мурлыканье и бормотание слов, которых никто не понимал. Напротив, Гёте переводил «Танкреда» и «Магомета» Вольтера для веймарской сцены, чтобы отвлечь своих актеров от ходячей естественности и приучить к более высокому тону. Так вообще и французы даже в живых условиях шутики неизменно имеют в виду публику и остаются обращенными к ней. Дело фактически не ограничивается ходячей естественностью и ее живой рутинной, равно не ограничивается простой осмысленностью и искусством характеристики, но, если актер в этой сфере в самом деле хочет добиться художественности, он должен возвыситься до виртуозности, близкой к гениальности, как я на это уже раньше указал по поводу музыкального исполнения («Эстетика», третья часть, стр. 217—219)².

β) *Вторая сфера*, которую можно отнести к этому циклу, это современная *опера* — в соответствии с тем определенным направлением, которое она все больше и больше начинает принимать. Именно, если уже вообще музыка в опере составляет основу,

¹ Комедия масок.

² См. настоящий том, стр. 154—156.

которой действительно поэзия и речь уделяет свое содержание, а опера согласно своим целям свободно обрабатывает и оформляет это содержание, то в новейшее время, в особенности у нас, опера скорее сделалась предметом роскоши, доведя до преобладающей самостоятельности аксессуаров, блеск декораций, великолепие костюмов, полноту состава хоров и их группировку. Еще Цицерон, имея в виду римскую трагедию, жалуется на подобную пышность, на которую в настоящее время достаточно часто раздаются нарекания. Разумеется, такая роскошь внешнего чувственного элемента неуместна в трагических пьесах, где поэзия всегда сохраняет свой субстанциальный характер, хотя и Шиллер в своей «Девственнице» сбился в этом отношении с пути. В опере же вполне допустим выдающийся блеск внешней обстановки и исполнения при выразительной пышности пения и при звучащем, шумящем хоре голосов и инструментов. В самом деле, если декорации отличаются роскошью, то столь же роскошными должны быть и одежды, чтобы выдвинуть их на первый план; тем самым и остальное должно с этим гармонировать. Такой внешней роскоши в качестве наиболее подходящего содержания соответствует чудесное, фантастическое, сказочное, вырванное из разумной связи, при этом, разумеется, подобная роскошь неизменно является знаком уже происшедшего упадка подлинного искусства. Моцарт в своей «Волшебной флейте» дал нам для всего этого образец, наиболее разработанный в художественном отношении и в смысле меры. Когда же все декоративное, костюмерное, инструментальное искусство исчерпается, то остается не принимать всерьез драматическое содержание в собственном смысле; тогда у нас будет такое настроение, будто мы читаем сказки «Тысячи и одной ночи».

γ) То же можно сказать о современном *балете*, для которого также прежде всего подходит сказочное и чудесное; здесь также, с одной стороны, помимо художественной красоты группировок и картин, главным элементом преимущественно оказывается во всем их многообразии блеск и прелесть декораций, костюмов и освещения, так что мы во всяком случае чувствуем себя перенесенными в сферу, где рассудочная проза, а также нужды и тяготы повседневного оказываются далеко позади нас. С другой стороны, знатоки забавляются наиболее усовершенствованной ловкостью и проворством ног, что также играет первую роль в современном танце. Если теперь сквозь эту простую ловкость, затерявшуюся в предельной бессмысленности и духовной бедности, должно просвечивать духовное выражение, то после полной победы над всеми техническими трудностями сюда привносятся известная доза и душевное благозвучие движения, свобода и грация, в высшей степени редкостные. В качестве второго элемента здесь к танцу присоединяется в виде выражения действия в собственном смысле пантомима, танец же здесь выступает вместо хоров и сольных партий; но по мере того, как современный танец усовершенство-

вался в смысле технического мастерства, пантомима снизилась по своей ценности и пришла в упадок, так что в современном балете все больше и больше нарастает угроза исчезновения того, что единственно было бы в состоянии перенести балет в свободную сферу искусства.

3. ЖАНРЫ ДРАМАТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ И ОСНОВНЫЕ МОМЕНТЫ ИХ ИСТОРИИ

Бросим беглый ретроспективный взгляд на последовательность изложения в нашем исследовании — *прежде всего* мы установили *принцип* драматической поэзии согласно ее общим и специальным определениям, равно в ее отношении к публике; *во-вторых*, мы заметили, что драма, поскольку она проводит замкнутое действие в его наличном развитии, по существу нуждается в законченном чувственном изображении, которого она в художественной форме может добиться лишь при настоящем театральном исполнении. Но, чтобы действие входило в эту внешнюю реальность, необходимо, чтобы оно в себе самом было безоговорочно определено и готово со стороны поэтической концепции и выполнения. Это достигается лишь тем, что, *в-третьих*, драматическая поэзия распадается на отдельные *жанры*, которые заимствуют свою структуру, отчасти противоположную, отчасти опосредствующую эту противоположность, из того своеобразия, в котором проявляются как цель и характеры, так и борьба и результат всего действия. Основные формы, вытекающие из этого своеобразия и приводящие к многообразному историческому развитию, это — трагическое и комическое, равно примирение обоих способов восприятия, которые лишь в драматической поэзии приобретают такое принципиальное значение, что составляют основу для классификации различных жанров.

Если мы попробуем конкретнее разобраться в этих моментах, то нам надлежит:

во-первых, выделить общий принцип трагедии, комедии и так называемой драмы;

во-вторых, охарактеризовать черты античной и современной драматической поэзии — указанные жанры в своем реальном развитии распадаются на эту противоположность; и

в-третьих, в конце концов, мы хотим рассмотреть конкретные формы, которые могут принять особенно комедия и трагедия в границах данной противоположности.

а) Принцип трагедии, комедии и драмы

Для жанров эпической поэзии существенное основание классификации заключается в том отличии, высказывается ли в себе субстанциальный элемент, раскрывающийся в эпическом изобра-

жении, в своей всеобщности или в форме объективных характеров, действий и событий. Наоборот, лирика расчленяется на ряд ступеней различных видов изобразительности благодаря степени и способу, насколько свободно или тесно между собою связаны содержание и субъективность, внутренней сутью которой содержание и оказывается. Наконец, драматическая поэзия, для которой в центре стоят коллизии целей и характеров, равно необходимая развязка подобной борьбы, может извлечь принцип своих различных жанров лишь из того отношения, в каком *индивиды* стоят к своим *целям* и их содержанию. А именно, определенность этого отношения есть вместе с тем нечто решающее для особого характера драматического конфликта и развязки и доставляет этим существенный тип всего хода действия в его живом художественном изображении. В качестве основных сторон, которые в этом разрезе подлежат рассмотрению, следует в общем выделить те моменты, опосредствование которых определяет основное в любом настоящем действии: с одной стороны мощное, значительное с *субстанциальной* стороны, основание мирской действительной божественности, как подлинное и в себе и для себя вечное содержание индивидуального характера и цели; с другой стороны — *субъективность* как таковую в ее ни с чем не связанном самоопределении и свободе. В себе и для себя истинное раскрывается, правда, как нечто решающее в собственном смысле в драматической поэзии, в какой бы форме она ни доводила действие до явления, однако особенный способ, каким это действие созерцается, отличается своеобразной, даже противоположной формой в зависимости от того, сохраняется ли в индивидах, поступках и конфликтах субстанциальная сторона или, наоборот, сторона субъективного произвола, глупости и извращенности в качестве определяющей формы.

В этом отношении мы должны провести данный принцип применительно к следующим жанрам:

во-первых, применительно к трагедии согласно ее субстанциальному, самобытному типу;

во-вторых, применительно к комедии, в которой субъективность как таковая в желании и действии делается центром всех отношений и целей, равно и внешняя случайность;

в-третьих, в отношении к драме, пьесе в более тесном смысле, как средней ступени между этими двумя первыми жанрами.

а) Что касается прежде всего *трагедии*, то я здесь хочу лишь вкратце напомнить о самых общих основных определениях; их более конкретное обособление может выявиться лишь через различие исторических ступеней развития.

аа) Подлинное содержание трагического действия доставляется *сферой* субстанциальных сил для человеческой воли, по себе оправданных; эти силы определяют цели, которые преследуются действующими в трагедии лицами: таковы любовь в семье мужа и жены, родителей, детей, братьев и сестер, а также политическая

жизнь, патриотизм сограждан, воля правителей, далее, церковная жизнь в качестве деятельных сил и требований живых интересов и отношений, а не в виде кротости с отказом от деятельности и не как божественный приговор в сердце человека о том, что в поступках является добром и злом. Подобной силой отличаются подлинно трагические *характеры*. Они безусловно представляют то, чем они могут и должны быть согласно своему понятию, это не многообразная полнота, эпически распадающаяся, а лишь *единственная* сила этого определенного характера, пусть по себе живая и индивидуальная: облеченный этой силой согласно своей индивидуальности характер неразрывно слился с какой-то особой стороной подлинного жизненного содержания и готов за нее постоять. На этой высоте, где исчезают простые случайности непосредственной индивидуальности, трагические герои драматического искусства как бы достигают уровня скульптурных произведений, являются ли они живыми представителями субстанциальных жизненных сфер или оказываются великими и сильными личностями уже благодаря свободной сосредоточенности в себе; таким образом, и с этой стороны сами по себе более абстрактные статуи и изображения богов лучше объясняют возвышенные трагические характеры греков, чем все пространные объяснения и примечания.

Таким образом, в общем мы можем сказать, что подлинной темой самобытной трагедии является божественное; но божественное не в том виде, как оно составляет содержание религиозного сознания как такового, но как оно входит в мир, в индивидуальную деятельность, а в этой действительности оно, однако, не теряет своего субстанциального характера и не оказывается превратившимся в свою противоположность. В этой форме духовная субстанция воли и осуществления представляет собою *нравственное*. Ведь нравственное есть божественное в его *мирской* реальности, субстанциальное, где столь же своеобразные, как существенные стороны доставляют подвижное содержание для подлинно человеческой деятельности и в самой деятельности раскрывают и реализуют эту его сущность; при этом необходимо, чтобы мы брали нравственное в его непосредственной чистоте, а не только с точки зрения субъективной рефлексии, как формально моральное.

ββ) Благодаря принципу обособления, которому подчинено все, что переходит в реальную объективность, нравственные силы, подобно действующим характерам, *отличны* с точки зрения их содержания и их индивидуального проявления. Если, как того требует драматическая поэзия, эти особые силы вызываются для деятельного проявления и реализуются в качестве определенной цели человеческой страсти, переходящей в деятельность, то их гармония исчезает, и они выступают *друг против друга* во взаимной замкнутости. В таком случае индивидуальная деятельность стремится при определенных обстоятельствах проводить в жизнь цель или характер, который при этих предпосылках, поскольку

он в своей самой по себе законченной определенности изолируется односторонне, неизбежно возбуждает против себя противоположную страсть и тем самым приводит к неизбежным конфликтам. Таким образом, непосредственно трагическое заключается в том, что в пределах такой коллизии обе противоположные стороны сами по себе *правомерны*, между тем как, с другой стороны, они в состоянии провести подлинное положительное содержание своей цели и характера лишь как отрицание и *ущербление* другой, такой же правомерной силы; в связи с этим в своей нравственности и через нее они также ввергаются в состояние *вины*.

Я только что рассмотрел общие предпосылки необходимости этих конфликтов. Нравственная субстанция, как конкретное единство, представляет собою полноту *различных* связей и сил, которые, однако, лишь в бездеятельном состоянии, как блаженные боги, осуществляют творчество духа в наслаждении спокойной жизни. Наоборот, также в понятии этой полноты заключен переход из своей прежде всего еще абстрактной идеальности к реальной действительности и жизненному явлению. Благодаря природе этой стихии простая различенность, захваченная на основе определенных обстоятельств индивидуальными характерами, должна превратиться в противоположность и коллизию. Только при таких обстоятельствах действительно всерьез берутся те боги, которые в своем мирном спокойствии и единстве пребывают лишь на Олимпе и небесах фантазии и религиозного представления; когда они теперь действительно, как определенная страсть человеческой индивидуальности, приходят к жизни, то, несмотря на всяческую правомерность, они приводят к вине и несправедливости через свою определенную обособленность и ее противоположность иному.

γγ) Но тем самым создается непримиримое противоречие, которое, правда, может реализоваться, но, однако, не в состоянии в таком виде удержаться как нечто субстанциальное и действительно реальное, а обретает свое подлинное право в том, что оно *снимает* себя в качестве противоречия. Таким образом, *в-третьих*, и трагическое разрешение этого разлада оказывается оправданным, подобно трагической цели и характеру, оказывается также необходимым подобно трагической коллизии. Именно через это разрешение вечная справедливость проявляется в целях и индивидах *так*, что она восстанавливает моральную субстанцию и единство при гибели индивидуальности, нарушающей ее покой. Ибо, хотя характеры ставят целью внутри самой себя значимое, все же они лишь с наносящей ущерб односторонностью могут его противоречиво вывести как нечто трагическое. Но подлинно субстанциальное, долженствующее достигнуть действительности не есть борьба обособленностей, хотя бы она находила свое существенное основание также в понятии мирской реальности и человеческой деятельности, а есть примирение, в котором определенные цели и индивиды без ущерба и антагонизма действуют согласованно

Поэтому лишь *одностороннее* своеобразие уничтожается в трагической развязке: оно не могло подчиниться этой гармонии; если в трагизме своих действий такое своеобразие не может отказаться от самого себя и своего замысла, оно не в состоянии отдаться гибели во всей своей целостности или по крайней мере чувствует себя вынужденным отказаться от проведения своей цели, если ему это доступно. В этом отношении Аристотель, как известно, видел подлинное действие трагедии в том, что она должна возбудить и очистить *страх* и *сострадание*. Заявляя так, Аристотель понимал под этим не простое чувство согласия или несогласия с моим субъективным состоянием, приятное или неприятное, нравящееся или отталкивающее — это самое поверхностное из всех определений, которое только в новейшее время решили сделать принципом успеха и неуспеха. Ибо произведению искусства подобает изображать только то, что соответствует нашему разуму и истине духа; чтобы исследовать основу этого, необходимо направить свое внимание на совершенно другие стороны. И согласно этому высказыванию Аристотеля мы, таким образом, не должны ограничиваться простым чувством страха и сострадания, а должны придерживаться принципа *содержания*, художественное проявление чего должно очищать эти чувства. Человек, с одной стороны, может бояться внешней и конечной силы, а с другой стороны — могущества в себе и для себя сущего. Человек по-настоящему боится не внешнего насилия и его гнета, а силы нравственной, представляющей собою определение своего собственного свободного разума и вместе с тем вечное и неприкосновенное, что он поднимает против самого себя, если он обращается наперекор этому. Как у страха, так и у сострадания два объекта. Первый связан с обычным умилением, т. е. с симпатией к несчастью и страданию других, что воспринимается как нечто конечное и отрицательное. Такая жалость особенно свойственна женщинам, мещански настроенным. Но благородный и значительный человек не хочет того, чтобы ему так сочувствовали и так его жалели. Ведь если выдвигается ничтожная сторона, отрицательный момент несчастья, то в этом заключено унижение несчастного. Наоборот, подлинное сострадание есть симпатия, сопровождающаяся нравственным оправданием страдающего, симпатия к положительной и субстанциальной стороне, которая должна в нем иметься. Этого рода сострадание в нас не могут возбудить оборванец и негодяй. Поэтому, если трагический характер в своем несчастье возбуждает трагическую симпатию, вызывая в нас страх перед силой попорченной нравственности, то характер внутри самого себя должен быть содержательным и сильным. В самом деле, только настоящее содержание воздействует на благородное человеческое сердце и потрясает его в его глубинах. Поэтому нам не следует смешивать интерес к трагической развязке с однообразным удовлетворением, когда грустная история, несчастье как таковое, требует нашего участия.

Такого рода жалкое состояние может быть присуще человеку без его содействия и вины в связи с простым столкновением внешних случайностей и условных обстоятельств, последствий болезни, потери состояния, смерти и т. д., и единственный интерес, который должен был бы охватить нас при этом, сводится лишь к рвению поспешить и помочь. Если это невозможно, то картины горя и бедствия оказываются лишь раздирающими. Наоборот, подлинно трагическое страдание предопределяется для действующих лиц лишь как следствие их собственного, одновременно оправданного и преисполненного вины благодаря коллизии, деяния, за которое им приходится отвечать также всем своим «я».

Поэтому над простым страхом и трагической симпатией стоит чувство *примирения*, доставляемое трагедией зрелищем вечной справедливости, которая своей абсолютной силой распоряжается относительным оправданием односторонних целей и страстей, ибо справедливость не может терпеть того, чтобы конфликт и противоречие единодушных по своему понятию нравственных сил победоносно осуществились и сохранились в подлинной действительности и получили прочное существование.

Поскольку в соответствии с этим принципом трагическое преимущественно опирается на созерцание такого конфликта и его разрешения, то вместе с тем согласно всему своему способу представления только драматическая поэзия способна превратить трагическое во всем его объеме и течении в принцип произведения искусства и полностью разработать. В связи с этим я только теперь имею возможность поговорить о трагическом способе созерцания, хотя он, правда в меньшей степени, в многообразных формах распространяет свое действие также на другие искусства.

β) В трагедии вечно субстанциальное победоносно выступает под видом примирения, причем оно сбрасывает со вступившей в спор индивидуальности только ложную односторонность, положительное же, к чему оно стремится, это вечно субстанциальное изображает в своем более не находящемся в раздоре позитивном опосредствовании, как то, что должно сохраниться; в *комедии*, наоборот, одерживает верх *субъективность* в своей бесконечной достоверности. Ибо только эти два основных момента действия могут при делении драматической поэзии на различные жанры противостать друг другу. В трагедии индивиды разрушают себя через односторонность своей подлинной воли и характера или же они, покоряясь неизбежности, должны принять в себя то, чему субстанциально они сопротивлялись; в комедии же в смехе лиц, разрешающих все через себя и в себе, созерцается победа ее все же твердо в себе стоящей субъективности.

αα) Итак, всеобщей почвой для комедии служит мир, в котором человек, как субъект, полностью овладел всем тем, что для него имеет обыкновенное значение существенного содержания его знания и деятельности, это мир, цели которого поэтому разрушаются

благодаря своей собственной бренности. Например, демократическому народу, с эгоистическими гражданами, сварливыми, легкомысленными, надменными, нерелигиозными и необразованными, болтливými, хвастливыми и тщеславными — такому народу нельзя помочь; он разлагается в своей глупости. Все же не всякое лишенное субстанциальности действие комично уже вследствие этой ничтожности. В этом случае часто *смешное* смешивается с *комическим* в собственном смысле. Смешным может оказаться любой контраст существенного и его проявления, цели и средств, противоречие, благодаря которому явление уничтожает себя внутри самого себя, а намерение в своей реализации лишает само себя своей цели. К комическому же мы должны предъявить еще более глубокое требование. Например, пороки людей не представляют ничего комического. Очень ясное доказательство тому доставляет нам сатира, чем в более ярких красках она изображает противоречие между действительным миром и тем, чем должен был бы быть добродетельный человек. Глупости, бессмыслица, нелепости точно так же могут не быть комическими сами по себе, хотя над ними мы смеемся. Люди могут смеяться над самыми противоположными вещами. Самое пошлое и безвкусное может вызвать у людей смех, и часто они также смеются над наиболее важным и глубоким, если в нем обнаруживается самая незначительная сторона, идущая вразрез с их привычками и повседневными взглядами. В таком случае смех есть лишь обнаружение хорошей сообразительности, знак того, что эти люди настолько умны, чтобы понять подобный контраст и сознать себя выше этого. Так же точно есть смех при насмешке, сарказме, смех безнадежности и т. п. Между тем в сферу комического вообще входит бесконечная веселость и уверенность в том, что неизменно возвышаешься над своим собственным противоречием и не огорчаешься здесь, не чувствуешь себя несчастным; это — блаженство и удовлетворение субъективности, которая в своей уверенности в себе может переносить разрушение своих целей и их осуществления. Тугой ум менее всего к этому способен именно там, где он в своем поведении становится всего смешнее для других.

ββ) Что касается особенностей содержания, доставляющего объект комического действия, то по этому поводу я предполагаю в общем коснуться лишь следующих пунктов.

Во-первых, с одной стороны, цели и характеры в себе и для себя несубстанциальны и противоречивы, поэтому неспособны к тому, чтобы добиться своего. Так, например, скупость прежде всего сама по себе кажется ничтожной как в отношении того, на что она направлена, так и в связи с мелочными средствами, которыми она пользуется. Ибо скупость последнюю реальность усматривает в мертвой абстракции богатства, в деньгах как таковых и стремится достигнуть этого пустого наслаждения утратой всякого другого конкретного удовлетворения, между тем как все же в этом бесси-

лии своих планов, так и своих средств против хитрости, обмана и т. п. скупость не может достигнуть цели. Пусть теперь индивид *серьезно* объединит свою субъективность с таким самым по себе ложным содержанием, как всем основанием своего существования, так что, если выбить из-под ног такого индивида это основание, тем тяжелее рушатся в нем все надежды в зависимости от силы, с какой он держался этого основания, — в таком изображении не хватает подлинного комического ядра, как повсюду, где, с одной стороны, сохраняется тяжесть условий, с другой стороны — имеется простая насмешка и радость по поводу страдания. Поэтому комичнее, когда в себе незначительные и ничтожные цели должны были бы осуществляться, правда, с видимостью большей серьезности и всеохватывающей подготовленности, между тем у субъекта, если его предприятие не удастся, именно потому, что он стремится к чему-то по себе маловажному, фактически ничего не гибнет, так что он в свободном радостном чувстве в состоянии подняться из этого падения.

Во-вторых, обратное отношение встречается тогда, когда индивиды стараются стать *субстанциальными* целями и характерами, для осуществления которых они, как индивиды, представляются безусловно самым противоположным инструментом. В этом случае субстанциальное превратилось в простое воображение и стало само по себе или для других видимостью, которое само, правда, придает себе вид и ценность существенного, но именно через это вовлекает в противоречие цель и индивида, действие и характер; благодаря этому противоречию разрушается самое достижение намеченной цели и характера. Таковы, например, «Женщины в народном собрании» Аристофана, причем женщины, которые хотят обсудить и обосновать новое государственное устройство, сохраняют все причуды и страсти женщин.

К этим двум первым элементам присоединяется *третий* употреблением внешних случайностей; благодаря разнообразному и своеобразному усложнению возникают ситуации, в которых в комическом контрасте стоят цели и их выполнение, внутренний характер и его внешние проявления и приводят к такой же комической развязке.

γγ) Поскольку же комическое вообще прежде всего коренится в противоречивых контрастах по себе взятых целей, так и содержания их по сравнению с случайностью субъективности и внешних обстоятельств, постольку комическое действие нуждается в *развязке* даже настоятельнее, чем трагическое. А именно, противоречие в себе и для себя истинного и его индивидуальной реальности представляется еще более углубленным в комическом действии.

Однако то, что разрушается, в этом разрушении не может быть ни *субстанциальным*, ни *субъективностью*.

В самом деле, в качестве подлинного искусства и комедия должна подчиниться задаче, заключающейся не в том, чтобы проявить в себе и для себя разумное в своем изображении как то, что в себе самом извращено и раскалывается, а, наоборот, как то, что и в действительности не доставляет ни победы, ни прочного существования глупости и безумию, ложным противоположностям и противоречиям. Так, например, Аристофан не смеется над подлинно нравственным в афинской народной жизни, над подлинной философией, над подлинной религиозной верой, над истинным искусством, а он выставляет перед нашим взором в своей через самую себя изживаемой глупости крайности демократии, утратившей старую веру и старую мораль, выставляет софистику, плаксивость и жалобный тон трагедии, легкомысленную болтовню, страсть к спорам и т. п., эту явную противоположность подлинной реальности государства, религии и искусства. Только в наше время Коцебу изловчится оценить моральное превосходство как нечто подлое и разукрасить и счесть за справедливое то, что имеется налицо лишь для того, чтобы быть разрушенным.

Но так же и субъективность как таковая не может погибнуть в комедии. В самом деле, если выступает только видимость и субстанциальное в своей образности или в себе и для себя извращенное и незначительное, то остается более возвышенный принцип — по себе прочная субъективность; эта субъективность в своей свободе, возвышающаяся над гибелью всей этой конечности, и в себе самой утверждена и блаженна. Комическая субъективность стала царить над тем, что проявляется в действительности. Соразмерная реальная наличность субстанциального исчезла отсюда; если теперь по себе не имеющее сущности через самое себя лишается своего мнимого существования, то и над этим разрешением субъект в себе возвышается и остается неприкосновенным и бодрым.

γ) Середину между трагедией и комедией занимает *третий* основной жанр драматической поэзии, он не имеет такого коренного значения, хотя в нем различие трагического и комического стремится найти примирение или, по крайней мере, обе стороны, не изолируя себя как безоговорочно противоположные, вступают во взаимную связь и составляют конкретное целое.

αα) У древних, например, сюда относится комедия сатиров, в которой самое основное действие если не остается трагическим, то все же носит серьезный характер, между тем хор сатиров обработан в комическом духе. В этот разряд входит также трагикомедия; пример тому дает Плавт в своем «Амфитрионе»; это вперед провозглашается уже в прологе Меркурием, причем последний вызывает к зрителям: «Что омрачило чело? То, что я сказал, что произойдет эта трагедия. Я — бог, произведу, если хотите, коренные изменения; сделаю так, что из трагедии получится комедия со всеми теми же стихами. Сделаю так, что трагедия перемешается с трагикомедией». В качестве основания этого смешения Плавт

приводит то обстоятельство, что, с одной стороны, боги и цари выступают, как действующие лица, с другой стороны имеется комическая фигура раба Сосии. Трагическое и комическое еще больше перемешаны в современной драматической поэзии, ибо и здесь в трагедии принцип субъективности, освобождающийся для себя в сфере комического, с самого начала раскрывается как преобладающий и оттесняет субстанциальность содержания нравственных сил.

ββ) Но более глубокое примирение трагической и комической концепций в новую целостность заключается не в том, что эти противоположности оказываются рядом или сменяют друг друга, но в том, что они выравниваются, взаимно притупляясь. Субъективность вместо того, чтобы действовать в комической извращенности, наполняется серьезностью надлежащих связей и устойчивых характеров, в то время как трагическая твердость воли, глубина коллизий настолько смягчается и выравнивается, что дело может дойти до примирения интересов и гармонической согласованности целей и лиц. В такой концепции преимущественно коренится возникновение современных комедий и драм. Глубинную сторону этого принципа составляет взгляд, что вопреки отличиям и конфликтам интересов, страстей и характеров всё же реализуется гармоническая действительность через человеческую деятельность. Уже у античных народов имеются трагедии, которые кончаются подобным образом, причем лица не приносятся в жертву, но сохраняются; так, например, ареопаг в «Эвменидах» Эсхила присуждает право быть почитаемым обеим сторонам — Аполлону и мстительницам-девам; так и в «Филоктете» борьба между Неоптолемом и Филоклетом улаживается божественным появлением и благодаря советам Геракла, и они оба отправляются к Трое. Но здесь примирение приходит извне через приказ богов и т. д., внутренний источник возникновения коренится не в сторонах, между тем в современных пьесах действующие лица ходом своих собственных действий приводятся к этому окончанию спора и к взаимному примирению своих целей или характеров. С этой точки зрения «Ифигения» Гёте — подлинный поэтический образец драмы, больше, чем «Тассо», — в последнем, с одной стороны, примирение с Антонио скорее является лишь делом чувства и субъективного признания, что Антонио обладает реальным жизненным смыслом, которого недостает характеру Тассо, с другой стороны — право на идеальную жизнь, которое удержал за собою Тассо в конфликте с действительностью, приличием, благообразием, преимущественно лишь субъективно в зрителе сохраняет свою силу и внешне выступает разве только как защита для поэта и участие к его судьбе.

γγ) Но в целом границы этого среднего жанра отчасти более зыбки, чем границы трагедии и комедии, отчасти здесь имеется большая опасность либо выйти за пределы подлинно драматического типа, либо ввергнуться в сферу прозы. Именно поскольку

конфликты с самого начала не противостоят друг другу с трагической остротой, раз они должны достигнуть примирения через их собственный разлад, то поэт легко благодаря этому чувствует побуждение всей силой своего изображения обратиться к внутренней стороне характеров и превратить весь ход ситуаций в простое средство к описанию этих характеров; или, наоборот, он дает больший простор внешней стороне временных обстоятельств и картин нравов; если же оба эти условия оказываются слишком трудными, то поэт готов ограничиться тем, чтобы поддерживать живое внимание, вызывая простой интерес к развитию занимательных событий. Поэтому в этот круг входит большое число новейших пьес, которые меньше претендуют быть поэтичными, а скорее стремятся к театральному эффекту, они либо хотят воздействовать лишь с человеческой, а не подлинно поэтической точки зрения или же свою цель они видят в том, чтобы, с одной стороны, занять публику, с другой стороны — исправить зрителей в моральном отношении, при этом в большинстве случаев они доставляют актеру всевозможные поводы блестяще продемонстрировать свою усовершенствованную виртуозность.

б) Различие между античной и современной драматической поэзией

Тот же принцип, который доставил нам основание для разделения драматического искусства на трагедию и комедию, дает нам также существенные опорные точки для истории его развития. В самом деле, процесс этого раскрытия сводится лишь к распадению и образованию основных моментов, коренящихся в понятии драматической деятельности, так что, с одной стороны, вся концепция и выполнение развертывает *субстанциальную сторону* в целях, конфликтах и характерах, между тем как, с другой стороны, центр составляет субъективная *задушевность и своеобразие*.

а) С этой точки зрения мы можем здесь, где не требуется полной истории искусства, с самого начала оставить в стороне те зачатки драматического искусства, с которыми мы встречаемся на *Востоке*. А именно, восточная поэзия довольно далеко шагнула вперед в поэзии и некоторых видах лирики, всё же все восточное миросозерцание не допускает с самого начала ограниченного развития *драматического искусства*. Для подлинно *трагического* действия необходимо, чтобы уже проснулся принцип *индивидуальной* свободы и самостоятельности, или во всяком случае проснулось самоопределение, желание свободно, самому постоять за собственный поступок и его последствия; и еще в большей степени для того, чтобы выделилась *комедия*, должно проявиться свободное право *субъективности* и его господства, преисполненного самосознания. То и другое не свойственно Востоку, в особенности грандиозный величественный характер магометанской поэзии безуслов-

но чужд всякой попытки драматического выражения, хотя в ней, с одной стороны, индивидуальная самостоятельность может означиться энергичнее, ибо, с другой стороны, *единая* субстанциальная сила тем последовательнее подчиняет себе всякое созданное творение и решает его судьбу в беспощадной переменчивости. Поэтому здесь может не появиться оправдание особого содержания индивидуального действия и углубляющейся внутри себя субъективности, как того требует драматическое искусство, больше того — подчинение субъекта божественной воле остается именно в магометанстве тем абстрактнее, чем отвлеченно общее единая господствующая сила, стоящая над всем, — в конце концов она не дает выделиться никакому своеобразию. В связи с этим только у *китайцев* и *индусов* мы находим начатки драмы, но и здесь имеются лишь немногие опыты, которые стали известны до настоящего времени, и в них не приводится свободное индивидуальное действие, а скорее лишь события и ощущения превращаются в определенные преисполненные живости ситуации, которые проходят перед нами в живом потоке.

β) Итак, настоящее начало драматической поэзии нам следует искать у *греков*, у которых вообще впервые принцип свободной индивидуальности делает возможным завершенность классической художественной формы. Однако в соответствии с этим типом индивид и в отношении действия может выступить здесь лишь постольку, поскольку здесь непосредственно требуется свободная живость субстанциального содержания человеческих целей. Итак, то, что имеет преимущественное значение в античной драме, трагедии и комедии, составляет общую существенную сторону цели, осуществляемой индивидами; в трагедии — нравственное право сознания в отношении определенного действия, оправдания дела, в себе и для себя взятого; в комедии, по крайней мере античной, также выделяются универсальные общественные интересы, выделяются государственные люди и их способ управления государством, стоят на первом месте война и мир, народ и его моральное состояние, философия и ее развращающее влияние и т. д. Благодаря этому здесь не предоставляется исключительное место разнообразным описаниям внутреннего чувства и своеобразного характера, здесь не стоят в центре специальная завязка и интрига, также интерес не сводится к судьбе индивидов, но вместо этих более частных сторон обращается внимание на участие прежде всего в простой борьбе и развязке существенных жизненных сил и богов, царящих в человеческом сердце; индивидуальными представителями этих богов выступают трагические герои в том виде, в каком комические фигуры вскрывают общую извращенность, в которую преобразились в настоящее время и в действительности даже основные направления общественной жизни.

γ) Наоборот, в *современной* романтической поэзии преимущественным сюжетом является личная страсть, удовлетворение кото-

рой может преодолеть лишь субъективную цель, вообще судьба особого индивида и характера в специальных условиях.

Здесь с этой точки зрения поэтический интерес лежит в величии характеров, которые благодаря их воображению или настроению и способностям обнаруживают вместе с тем, что они выше обстоятельств своей жизни и действий, обнаруживают также безусловное богатство души как реальную силу, озабоченную и гибнущую лишь благодаря обстоятельствам и осложнениям, а вместе с тем величие этих натур доставляет им снова примирение. Итак, с точки зрения особого содержания действия при такой концепции наш интерес специально направлен не на нравственное оправдание и необходимость, а на отдельное лицо и его дела. Поэтому на этой позиции основной мотив составляет любовь, честолюбие и т. д., преступление также не является исключением. Но последнее легко становится камнем преткновения, который трудно обойти. Ибо преступник как таковой, особенно если он совершенно слабый человек и прежде всего подлый, дает лишь омерзительный облик, подобно герою в «Вине» Мюллнера. Итак, здесь по крайней мере следует требовать формального величия характера и силы субъективного начала, оно должно выдержать все отрицательное и быть в силах принять свою судьбу без отречения от своих дел и без того, чтобы быть в себе разгромленным. Наоборот, ни в коем случае не должны быть отодвинуты субстанциальные цели, отечество, семья, корона и держава и т. п., если при этом у индивидов здесь затрагивается не субстанциальная сторона, а их собственная индивидуальность, но в целом эти цели скорее образуют определенную почву, на которой индивиды стоят в соответствии со своим субъективным характером и вступают в борьбу, словно раскрывая настоящее последнее содержание воли и деятельности.

Наряду с этой субъективностью, далее, может выступить широта своеобразия также в отношении внутренней жизни, а равно в отношении внешних обстоятельств и связей, в пределах которых происходит действие. Тем самым получают здесь свою законную силу многообразие и полнота действующих характеров, необычность все вновь вперемежку сплетающихся завязок, извороты интриги, случайный характер событий, вообще все стороны, свободное развитие которых по отношению к всепроникающей субъективности существенного содержания обозначает тип романтической художественной формы, отличной от классической, — так это происходит в данной сфере в отличие от простых конфликтов, как мы их находим у античных авторов.

Несмотря на мнимо произвольное своеобразие, все же и на этой позиции, если целому подлежит остаться драматическим и поэтическим, должна быть осязательно выделена, с одной стороны, определенность коллизии, которая должна пройти через

борьбу; с другой стороны, преимущественно в трагедии через развитие и развязку особого действия должно раскрыться господство более возвышенного управления миром, будь то промысел или судьба.

с) Конкретное развитие драматической поэзии и ее жанров

В только что разобранные существенные особенности концепции и поэтического выполнения входят различные виды драматического искусства, и лишь поскольку они развиваются на той или другой ступени, они достигают своей подлинно реальной полноты. Поэтому нам в заключение следует еще бросить взгляд на этот конкретный способ обработки.

а) Драматическая поэзия *греков* — вот ближайший основной круг, который оказывается тотчас перед нашим взором, как наиболее соответствующая ступень к трагедии в собственном смысле, и комедии, — если мы исключим начатки восточной поэзии по вышеприведенному основанию. А именно, в этом круге впервые проявляется сознание того, что вообще представляет собою трагическое и комическое согласно своей истинной сущности; после того как эти противоположные способы созерцания человеческой деятельности отделились друг от друга в строгой отмежеванности, впервые в органическом развитии трагедия, а затем комедия достигают кульминационного пункта своего завершения; в конце концов римское драматическое искусство дает лишь более слабый отблеск этого пункта, и он достигает даже того уровня, которого позднее добились римляне аналогичными опытами в области эпоса и лирики. С точки зрения ближайшего рассмотрения этих ступеней, я, однако, предполагаю ограничиться концепциями трагедии Эсхила и Софокла, а равно комедиями Аристофана, чтобы вкратце коснуться лишь главного.

аа) Во-первых, что касается *трагедии*, то я уже сказал, что основную форму, которой определяется вся ее организация и структура, следует искать в выделении субстанциальной стороны как целей и их содержания, так и индивидов и их борьбы и судьбы.

Как в эпосе, так и в трагедии общую почву для трагического действия доставляет *то* состояние мира, которое я раньше уже назвал *героическим*. Ибо только в героические дни могут общие нравственные силы выступить в первоначальной свежести, как боги, причем они сами по себе не фиксируются ни как государственные законы, ни как моральные заповеди и обязанности; эти боги либо противостоят в своей собственной деятельности, либо сами проявляются в виде живого содержания самой свободной человеческой индивидуальности. Нравственное с самого начала должно обнаружиться в качестве субстанциальной основы, в качестве всеобщей почвы, из которой порождение индивидуальной

деятельности возникает в своем разногласии точно так же, как оно снова из этого движения увлекается обратно к единству — таким образом, перед нами для сферы нравственного в деятельности имеются две различные формы.

А именно, *во-первых*, простое сознание, которое в спокойной безмятежности остается безупречным и нейтральным для себя и других, поскольку сознание стремится к субстанции лишь как нераздвоенное единство ее специальных сторон. Это недифференцированное и тем самым лишь всеобщее сознание в своем преклонении, своей вере и счастье не может прийти ни к какому определенному действию, но испытывает перед находящимся в нем разладом своего рода ужас, хотя сознание, само бездеятельное, вместе с тем ставит выше себя духовную смелость, позволяющую решиться и выступить в связи с самостоятельно поставленной целью, но неспособно само вступить в эту сферу, являясь простой почвой и зрителем, и поэтому для действующих лиц, считааемых за нечто высшее, не сохраняет за собой никакой другой деятельности, как противопоставлять энергии их решения и борьбы объект собственной мудрости, а именно — субстанциальную идеальность моральных сил.

Вторую сторону образует индивидуальный пафос, с нравственным правом побуждающий активные характеры выступить в борьбе против других и тем самым вовлекающий их в конфликт. Индивиды с таким пафосом не представляют собою того, что мы называем характерами в современном смысле слова, вместе с тем это не простые абстракции — они занимают живую середину между тем и другим, как живые образы, которые суть лишь то, что они есть, без коллизии внутри себя, без колебания, позволяющего признать другой пафос; постольку в противоположность теперешней иронии это высокие, абсолютно определенные характеры, — но их определенность находит свое содержание и основание в особой моральной силе. Поскольку же лишь *конфликт* (*Entgegensetzung*) между такими индивидами, которые имеют право действовать, составляет трагическое, постольку он проявляется лишь на почве человеческой действительности. Ведь только при конфликте определяется черта, благодаря которой особое качество составляет субстанцию индивида в *том* смысле, что индивид со всеми своими интересами и бытием входит в такое содержание и превращает его во всепроникающую страсть. У *блаженных* же богов индифферентная божественная природа составляет существенную сторону, между тем как конфликт (*Gegensatz*), который никогда не имеет действительного серьезного значения, скорее превращается во вновь разрушающую себя иронию, как я уже на это указывал по поводу гомеровского эпоса.

Эти обе стороны одинаково существенны для целого; они составляют основные элементы, примирение которых изображает в своих художественных произведениях греческая трагедия в виде

хора и действующих героев — я имею в виду нераздвоенное сознание божественного и находящуюся в борьбе деятельность, впрочем, выступающую в божественной силе и деянии — оно определяет и проводит моральные цели.

В новейшее время много толковали о значении греческого *хора*, при этом ставили вопрос, можно ли и следует ли его также включать в современную трагедию. А именно, чувствовалась потребность такой субстанциальной основы; вместе с тем, не умели по-настоящему приладить и вставить ее, ибо не умели достаточно глубоко постигнуть природу подлинно трагического и необходимость хора для установки греческой трагедии. Именно, с одной стороны, хор, действительно, признавался постольку, поскольку было сказано, что ему свойственна спокойная рефлексия над целым, между тем как действующие лица оставались в пределах своих особых целей и ситуаций и через хор и его рефлексии тотчас так же получали мерило ценности своих характеров и действий, как зрители могли в произведении искусства рассматривать хор как объективного представителя своего собственного мнения о происходящем. С этим взглядом частично устанавливается правильная точка зрения, что хор фактически налицо как субстанциальное, более возвышенное сознание, отгоняющее от ложных конфликтов и не обдумывающее развязку. Тем не менее это не только внешнее и праздно рефлектирующее моральное лицо, подобно зрителю; такое лицо, неинтересное и скучное, было бы присоединено лишь ради этой рефлексии, на самом деле хор — действительная субстанция самой нравственной героической жизни и деятельности в противоположность отдельным героям — народ, как плодоносная почва, на которой возникают индивиды, как цветы и высокие деревья, произрастающие из собственной родной земли, — благодаря наличию такой почвы и существуют индивиды. Так, хор, по существу, свойствен той позиции, когда определенные законные государственные положения и незыблемые религиозные догмы еще не противопоставляются сложным нравственным ситуациям, но когда сфера нравственного проявляется лишь в своей непосредственной живой действительности и лишь соразмерность непоколебленной жизни остается защищенной против ужасных коллизий, к которым должна привести противоположная энергия индивидуальной деятельности. Сознание того, что это надежное убежище действительно имеется налицо, доставляется хором. Поэтому не фактически он вмешивается в действие, он не предъявляет деятельно права на героя, находящегося в состоянии борьбы, а лишь теоретически высказывает свое суждение, предостерегает, сочувствует или призывает к божественному праву и внутренним силам, которые фантазия внешне себе представляет, как круг правящих богов. В этом выражении хор, как мы уже видели, лиричен; ибо он не действует и эпически не повествует о событиях, однако вместе с тем его содержание сохра-

няет эпический характер субстанциальной всеобщности, и таким образом хор действует, как и лирика, которая в отличие от формы оды в собственном смысле может иногда напоминать пэан и дифирамб. Эту роль хора в греческой трагедии следует по существу выделить. Как самый театр имеет свой внешний фундамент, свою сцену и обстановку, так и хор, народ есть как бы духовная сцена: хор можно сравнить с храмом, в архитектурном смысле вмещающим божественный образ, который здесь и превращается в действующего героя. У нас же статуи стоят под открытым небом, без такого заднего фона, в котором не нуждается и современная трагедия, так как ее действия не опираются на это субстанциальное основание, а на субъективную волю и характер, равно на мнимо внешнюю случайность обстоятельств и условий. В этом отношении безусловно ложен взгляд, когда на хор смотрят как на случайный придаток и простой пережиток из эпохи возникновения греческой драмы. Разумеется, внешнее происхождение хора можно выводить из того обстоятельства, что на празднествах Вакха в отношении искусства хоровое пение составляло самую суть, пока не выступал рассказчик, делая перерыв; его рассказ, наконец, превратился и возвысился до реальных персонажей драматического действия. В эпоху расцвета трагедии хор не только был сохранен, чтобы воздавать дань уважения этому моменту божественного празднества и служения Вакху, но он лишь потому развернулся в прекрасной и надлежащей форме, что он по существу сам входит в драматическое действие и настолько ему необходим, что упадок трагедии по преимуществу обнаруживается также в снижении хоров, больше не остающихся необходимым членом целого, но падающих до роли безразличного украшения. Между тем для романтической трагедии хор представляется неподходящим, вместе с тем такая трагедия первоначально не возникла из хоровых песен. Наоборот, здесь содержание таково, что всякое введение хоров в греческом смысле должно было сопровождаться неудачей. В самом деле, уже древнейшие, так называемые мистерии, моралитэ и прочие фарсы, из которых исходила романтическая драма, не изображают никакого действия в таком первоначальном греческом смысле, не изображают возникновения из неразделенного сознания жизни и божественного. Так же мало подходит хор для сюжетов эпохи рыцарства и господства королей, поскольку здесь народ должен подчиняться или сам является одной из сторон и вовлекается в действие, заинтересованный в своем благополучии или несчастьи. Вообще хор не может найти надлежащего места, где речь идет о целях, характерах и страстях частных лиц или где интрига занимается своей игрой.

Второй основной момент в противоположность хору составляют преисполненные конфликтами действующие индивиды. В греческой трагедии коллизии вызываются не злой волей, не преступлением, не недостойным поведением или простым несчастьем, слепотой

и т. п., но, как я неоднократно говорил, — нравственным полномочи-ем на известное деяние. В самом деле, абстрактное злое ни в самом себе не заключает истины, не представляет оно также интереса. С другой же стороны, не должно казаться чем-то преднамеренным, что действующим лицам не даются нравственные черты характера, но это должно быть в себе и для себя оправдано существом дела. Поэтому криминальные случаи, свойственные современности, негодные или так называемые благородные преступники, с их простой болтовней о судьбе, чужды античной трагедии, так же как решение и поступки не опираются на простую субъективность интереса и характера, на властолюбие, влюбленность, честь или еще какие-либо аффекты, оправдание которых может корениться лишь в особенностях склонностей и индивидуальностей. Но такое решение, оправданное содержанием своей цели, при известных обстоятельствах, уже носящих в себе реальную возможность конфликтов, задевает другую, столь же нравственную сферу человеческой воли; противоположный характер удерживает и в своем воздействии проводит такую волю как свою подлинную страсть, благодаря этому полностью начинает развертываться коллизия равноправных сил и индивидов.

Круг этого содержания по своей природе не отличается богатством, хотя тут могут быть разнообразные особенности. Основная противоположность, наилучше использованная в особенности Софоклом по примеру Эсхила, — это противоположность *государства*, нравственной жизни в ее духовной всеобщности, и *семьи* как естественной нравственности. Таковы в наиболее чистом виде силы трагического изображения, причем гармония этих сфер и преисполненная согласия деятельность в пределах ее действительности составляет полную реальность нравственного бытия. В этом отношении мне достаточно напомнить о «Семерых против Фив», еще скорее об «Антигоне» Софокла. Антигона чтит кровные связи, подземных богов, Креонт чтит только Зевса, господствующую силу общественной жизни и общего блага. Также в «Ифигении в Авлиде», равно в «Агамемноне», «Хоэфорах» и «Эвменидах» Эсхила и в «Электре» Софокла мы находим подобный конфликт. Агамемнон, как царь и полководец, жертвует своей дочерью интересам греков и троянского похода и тем разрывает узы любви к дочери и жене, между тем Клитемнестра, как мать, сохраняет эту связь в глубине сердца и мстя подготавливает возвращающемуся мужу позорную гибель. Орест, ее сын и вместе с тем царский сын, чтит мать, но он должен защищать права отца, царя, и убивает родившее его лоно.

Такое содержание имеет силу для всех времен; поэтому его изображение, несмотря на все национальные особенности, так же живо поддерживает наш интерес с человеческой и художественной точки зрения.

Более формальный характер носит вторая основная коллизия, которую греческие трагики в особенности любили изображать

в судьбе Эдипа; наиболее законченный пример этого нам дал Софокл в своем «Эдипе-царе» и «Эдипе в Колоне». Здесь речь идет о праве бодрствующего сознания, об оправдании того, что осуществляет человек в сознании своей воли, в противоположность тому, что он бессознательно и произвольно на самом деле сделал по определению богов. Эдип убил отца, женился на матери, родил детей на ложе кровосмешения, и все же он был вовлечен в эти тяжчайшие преступления бессознательно и произвольно. Право нашего теперешнего более глубокого сознания заключалось бы в том, чтобы не считать этих преступлений за деяния нашего «я», поскольку они не были достоянием ни нашего ведения, ни нашей воли, но пластический грек отвечает за то, что он сделал как индивид, и не расчленяет себя на формально субъективную сторону самосознания и на то, что составляет сторону объективную.

Наконец, для нас более подчиненное значение имеют другие коллизии, частично связанные с общим отношением индивидуальной деятельности к греческому року, частично — к более специальным связям.

Во всех этих трагических конфликтах мы в особенности должны отбросить ложное представление *вины* или *невинности*. Трагические герои столь же виновны, как и невинны. Если правильно представление, что человек виновен лишь в *том* случае, когда ему был предоставлен выбор, и он по собственной воле решился на то, что он выполняет, то античные пластические фигуры невинновны; они действуют соответственно данному характеру, данной страсти, именно потому, что они представляют как раз данный характер, данную страсть; здесь нет нерешительности, нет выбора. В этом именно и заключается сила великих характеров, что они не выбирают, но, безусловно, с самого начала *таковы*, каковы они в своих желаниях и действиях. Они такие, какие они есть, и навеки они таковы, и в этом их величие. В самом деле, слабость деятельности заключается лишь в оторванности субъекта как такового от его содержания, так что характер, воля и цель не представляются безусловно сращенными воедино, тогда индивид, поскольку в нем, в его душе, не живет твердая цель и в качестве субстанции его собственной индивидуальности, в качестве страсти и силы всей его воли, может еще в нерешительности от одного обращаться к другому и принимать произвольные решения. Эти колебания чужды пластическим фигурам; у них связь между субъективностью и содержанием воли остается нерасторжимой. Их влечет к их действию именно нравственно оправданный пафос, который они также в патетическом красноречии друг по отношению к другу пускают в ход не в субъективной риторике сердца и софистике страсти, а в столь же достойной, как и оформленной объективности; глубину, меру и пластически живую красоту такой объективности умел особенно соблюдать Софокл. Вместе с тем их

преисполненный коллизий пафос приводит их к преступным, полным вины действиям. В этих действиях они не стремятся избежать вины. Наоборот, их славу составляет их деяние — то, что они действительно сделали. Для такого героя нет ничего хуже упрека, что он действовал невинно. Быть виновным составляет честь великих характеров. Они не стремятся вызвать сострадание, сочувствие. Ибо трогает не субстанциальная сторона, а субъективная глубина личности, *субъективное* страдание. Их выносливый, сильный характер составляет нечто единое с его существенной страстью, и эта нерушимая гармония вызывает удивление, а не трогает; к этому же последнему чувству перешел лишь Еврипид.

Наконец, результат трагической завязки приводит именно к той развязке, что обоюдная правомерность борющихся друг против друга сторон, правда, сохраняется, *односторонность* же их утверждения снимается, и возвращается спокойная внутренняя гармония, возвращается то состояние хора, которое в неомраченном виде воздаст всем богам одинаковую честь. Подлинное развитие заключается лишь в устранении противоположностей как *противоположностей*, в примирении действующих сил, стремящихся взаимно отрицать друг друга в своем конфликте. Лишь в этом случае завершением оказывается не несчастье и страдание, а удовлетворение духа, так как только при таком конце может обнаружиться в виде абсолютной разумности необходимость того, что происходит с индивидами, и душа действительно нравственно успокаивается; потрясенная судьбой героев, она по существу находит примирение. Только в том случае, если держаться этого взгляда, можно понять античную трагедию. Поэтому такой характер завершения нельзя принимать как чисто моральную развязку, согласно которой злое наказывается, а добродетель вознаграждается, т. е. «когда у порока начинается тошнота, то добродетель садится за стол». Дело здесь не сводится к этой субъективной стороне в себе рефлексированной личности с ее «добром» и «злом», но, если коллизия была полной, дело сводится к созерцанию положительного примирения и одинаковой значимости обеих борющихся друг с другом сил. Так же точно необходимость развязки не есть слепая судьба, т. е. просто неразумный слепой рок, который многие называют античным, а это есть разумность судьбы, хотя она здесь еще не проявляется в качестве сознательного провидения, божественная конечная цель которого в отношении мира и индивида явствует и для него и для других; разумность судьбы заключается как раз в том, что верховная сила, возвышающаяся над отдельными божествами и людьми, не может стерпеть того, чтобы силы, односторонне становящиеся самостоятельными, тем самым превышающие границы своей власти, равно и возникающие из них конфликты достигали устойчивости и власти. Рок вводит индивидуальность обратно в ее границы и разрушает ее, если она себя превознесла. Но неразумное насилие, безвинное страда-

ние вместо нравственного успокоения должно было бы вызвать лишь возмущение в душе зрителя. Поэтому, с другой стороны, *трагическое* примирение опять-таки отличается и от *эпического*. Если мы с этой точки зрения взглянем на Ахилла и Одиссея, то оба достигают цели, и это понятно, что они ее достигают, но им благоприятствует не прочное счастье, а восприятие конца им дорого достается, и им приходится с большим трудом преодолевать трудности, нести потери и жертвы. Ибо таким способом истина вообще требует, чтобы в течение жизни при объективной широте обстоятельств проявился и ничтожный характер конечного. Так, гнев Ахилла, правда, умиливается, он требует от Агамемнона того, чем он был оскорблен, он мстит Гектору, устраиваются похороны Патрокла; Ахилл оказывается ценным во всем своем превосходстве, но его гнев и его умиловление стоили именно его лучшего друга, благородного Патрокла; чтобы отомстить Гектору в этой утрате, он чувствует себя принужденным самому отказаться от своего гнева и вновь принять участие в битве против троянцев, при этом его считают героем, вместе с тем у него появляется предчувствие своей ранней смерти. Подобным образом Одиссей, наконец, прибывает в Итаку, к этой цели своих желаний, но в одиночестве, в сонном состоянии, утратив всех своих спутников, всю военную добычу из Илиона, после долгих лет блуждания и борьбы. Так оба искупили свою вину в условиях конечного бытия, и в гибели Трои и судьбе греческих героев Немезида осуществила свое право. Но Немезида есть только древнее правосудие, которое лишь вообще снижает слишком высокое, чтобы несчастьем снова восстановить абстрактное равновесие счастья и касается и попадает лишь в конечное бытие без ближайшего морального определения. Это эпическая справедливость в сфере происходящего, общее примирение простого уравнивания. Между тем более высокое трагическое примирение относится к возникновению определенных нравственных субстанциальностей в их подлинной гармонии из их антагонизма. А способ установления этой гармонии может быть весьма разнообразным, поэтому я хочу обратить внимание лишь на основные моменты, о которых идет речь с данной точки зрения.

Во-первых, в особенности следует подчеркнуть, что, если односторонность пафоса составляет действительное основание коллизии, это значит не что иное, как то, что он вошел в живую деятельность и тем самым стал единственным пафосом определенного индивида. Если же односторонность должна быть уничтожена, то, следовательно, должен быть отброшен и принесен в жертву этот индивид, поскольку он действовал лишь как *только* пафос. Ибо индивид есть лишь эта *единая* жизнь; если жизнь не имеет силы для себя, как эта *единая* жизнь, индивид раскалывается.

Наиболее полный способ этого развития возможен в том случае, когда спорящие индивиды по своему конкретному бытию

выступают каждый в себе самом как нечто целостное, так что они сами по себе находятся во власти того, против кого они борются, и поэтому оскорбляют то, что они должны были бы чтить согласно их собственному существованию. Так, например, Антигона живет под верховной властью Креонта; сама она — дочь царя и невеста Гемона, так что она должна повиноваться приказам государя. Но и Креонт, являющийся со своей стороны отцом и супругом, должен был бы чтить узы крови и не приказывать того, что противоречит этой семейной любви. Поэтому обоим им самим имманентно то, против чего они взаимно восстают, и их захватывает и разламывает то, что входит в круг их собственного бытия. Антигону сражает смерть до радости бракосочетания, но и Креонт оказывается наказанным в отношении к своему сыну и своей жене, кончающим жизнь самоубийством, один — в связи со смертью Антигоны, другая — в связи со смертью Гемона. Я знаю более или менее всю драматическую поэзию — как античную, так и современную, ее следует знать, и она вполне доступна, — самой прекрасной вещью с этой точки зрения мне представляется «Антигона», как превосходнейшее, наиболее удовлетворяющее произведение.

Но для того, чтобы сгладились обе односторонности, чтобы им обоим была воздана одинаковая честь, не всегда нужна гибель заинтересованных лиц. Например, как известно, «Эвмениды» Эсхила не кончаются смертью Ореста или гибелью Эвменид, этих мстительниц за материнскую кровь и благочестие, в противоположность Аполлону, желающему сохранить в силе достоинство и честь главы семьи и царя и подговорившему Ореста убить Клитемнестру; с Ореста наказание снимается, и обоим богам воздается честь. Вместе с тем по этому решительному концу мы ясно видим, что для греков значили их боги, когда они их себе наглядно представляли в их преисполненном борьбой своеобразии. Перед подлинными Афинами они кажутся лишь моментами, связанными полной гармонической нравственностью. Голоса ареопага разделились поровну; Афина, богиня, представленная в образе живых Афин, согласно их субстанции, присоединяет белый камешек, дающий свободу Оресту, Эвменидам же, равно и Аполлону она обещает алтари и почести.

В противоположность этому объективному примирению, *во-вторых*, уравнивание может быть субъективного характера, причем действующая индивидуальность в конце концов сама поступает своей односторонностью. В связи с отказом от своего субстанционального пафоса она могла бы представиться лишенной характерности, что стоит в противоречии с доброкачественностью пластических фигур. Поэтому индивид может поступиться собою лишь по отношению к более высокой власти, подчиняясь совету и приказу властелина, так что для себя индивид коснеет в своем пафосе, его непреклонная воля оказывается сломленной божест-

вом. В таком случае узел не может быть распутан, но разрубается через *deus ex machina*, как, например, в «Филоктете».

Наконец, прекраснее, чем этот, скорее внешний способ развязки, оказывается внутреннее примирение, которое в связи со своей субъективностью тяготеет к современности. Самый законченный пример этому для нас в античной литературе — это «Эдип в Колоне», неизменно вызывающий восхищение. Он, того не подозревая, убил своего отца, занял фиванский трон, разделил ложе родной матери; эти неосознанные преступления не делают его несчастным, но старый прорицатель раскрывает ему тайну его собственной темной судьбы, и он с ужасом осознает, кем он стал. Этим разрешением загадки на себе самом он теряет свое счастье подобно Адаму, когда тот пришел к сознанию добра и зла. Прозрев, он ослепляет себя, отрекается от трона и покидает Фивы, как Адам и Ева были изгнаны из рая, и начинает странствовать беспомощным старцем. Но бог призывает к себе отягощенного тяжелой ношей старца, который вместо того, чтобы внять требованию сына о возможности возвращения, присоединяет к нему свою Эринию, погашает в себе всякий раздор и очищает себя в себе самом; его слепое око прозревает и проясняется, его прах оказывается спасительной опорой города, гостеприимно его принявшего. Это просветление в смерти есть его и наше примирение, более отчетливо показанное на его индивидуальности и самой его личности. В этом хотели найти христианский оттенок, образ грешника, прощаемого божественной благодатью, а также судьбу, излившуюся при его кончине с возмещением благодати в смерти. Но христианское религиозное примирение есть просветление души, которая, очистившись в источнике вечного спасения, возвышается над своей реальностью и действиями, причем душа самое сердце превращает в могилу сердца, ибо это доступно духу, она расплавляется за обличение земной вины своей собственной, земной индивидуальностью и удерживает себя в уверенности вечной, чисто духовной блаженной жизни внутри себя самой против этих обвинений. Между тем просветление Эдипа неизменно остается античным проявлением сознания из спора нравственных нарушений в виде единства и гармонии этого *нравственного* содержания.

Дальнейшее же, что коренится в этом примирении, — это *субъективный характер* удовлетворения, откуда мы можем перейти в противоположную сферу *комедии*.

ββ) А именно, как мы видели, вообще субъективность имеет комический характер; через самое себя она превращает и разрешает свою деятельность в нечто противоречивое, оставаясь при этом столь же спокойной и уверенной в самой себе. Поэтому основной и исходной точкой комедии является то, чем трагедия кончается, это внутри себя абсолютно примиренное, бодрое чувство; оно разрушает свою волю собственными средствами и становится позором для себя самого, поскольку оно извлекло из самого себя

противоположность своей цели; однако в связи с этим чувство это не теряет своей веселости. Но, с другой стороны, эта уверенность субъекта возможна лишь благодаря тому, что цели и тем самым характеры либо в себе и для себя не содержат ничего субстанционального, либо они в себе и для себя обладают существенностью, но в безоговорочно противоположной по своей истинности и поэтому лишенной субстанции форме становятся целями и проводятся в качестве целей, так что с этой точки зрения погибает неизменно лишь в себе самом ничтожное и безразличное, субъект же беспрепятственно остается стойким.

Это в целом понятие старой классической комедии, как она для нас сохранилась в пьесах Аристофана. В этом отношении следует очень отличать, комичны ли действующие лица сами по себе или только для зрителей. Лишь первое есть признак настоящего комизма, мастером чего был Аристофан. Сообразно этой позиции только тогда индивид кажется смешным, когда обнаруживается, что для него не всерьез важна его цель и воля, так что эта несерьезность неизбежно влечет за собой для самого субъекта свое собственное разрушение, ибо субъект с самого начала не может решиться отдаться более высокому, общезначимому интересу, приводящему к существенному раздвоению; если же он в самом деле идет на это, то он дает проявиться лишь такой природе, которая своим наличным существованием непосредственно уже свела на нет то, что она, по-видимому, хочет ввести в дело, так что видно, что это в сущности совсем в эту природу не вкоренилось. Поэтому комическое больше проявляется среди низших слоев современного общества и в самой действительности, среди людей, которые раз навсегда таковы, каковы они есть, и не могут и не хотят быть другими; неспособные ни к какому подлинному пафосу, они, однако, нисколько не сомневаются в том, каковы они и что они делают. Вместе с тем они проявляют себя тем, что они не связаны серьезно с теми конечными условиями, которым они отдают, но оказываются стоящими выше этого и внутри себя твердыми и застрахованными против неудач и потерь. Аристофан нас вводит в эту абсолютную в себе и для себя свободу духа, которая с самого начала уверена во всем, что предпринимает человек, вводит нас в этот мир субъективной бодрости. Кто не читал Аристофана, вряд ли поймет, как может быть легко на душе у человека. Круг вопросов, в котором вращается данный комедийный жанр, может и не быть взятым из сферы, противоположной нравственности, религии, искусству; наоборот, древняя греческая комедия держится именно границ этого объективного и субстанционального круга, но субъективным произволом, пошлой глупостью и извращенностью индивиды сводят на нет действия, стремящиеся выше. И здесь для Аристофана открывается богатый, подходящий материал, с одной стороны, касающийся богов, с другой — афинского народа. Ибо претворение божественного в человеческую индиви-

дуальность в этом представлении и его своеобразии само противоположно высоте своего смысла, поскольку своеобразие выходит за пределы частного и человеческого, и такое претворение представляется пустой потугой этой ему несвойственной субъективности. Но особенно любит Аристофан выставлять сумасбродство демоса, глупость его ораторов и государственных деятелей, извращенный характер войны, а, прежде всего, притом самым безжалостным образом он изображает новое направление Еврипида в трагедии: все это выставляется на посмешище согражданам забавнейшим и вместе с тем глубочайшим образом. С неистощимым юмором превращает он с самого начала лица, в которых он воплощает это содержание своего исключительно комического дара, в глупцов; таким образом тотчас видно, что не может получиться ничего толкового. Таков Стрепсиад, намеревающийся обратиться к философам, чтобы избавиться от долгов; таков Сократ, соглашающийся быть учителем Стрепсиада и его сына; таков Вакх, которого Аристофан заставляет спуститься в преисподнюю, чтобы снова вернуть истинного трагика; таковы же Клеон, женщины, греки, которые хотят извлечь богиню мира из колодца, и т. п. Основной тон, которым скрашиваются для нас эти изображения, — это нерушимое доверие всех этих действующих лиц к себе, тем большее, чем менее они оказываются способными для выполнения того, что они предпринимают. Так, глупцы представляют собою глупцов простодушных, да и у более сообразительных наблюдается такая же черта разлада с тем, что они предпринимают; таким образом, им всегда присуща эта наивная субъективная уверенность, как бы ни складывались обстоятельства. Такого радостное блаженное состояние олимпийских богов, их беззаботное хладнокровие, возвращающееся к людям, и повсюду одерживающее верх. При этом Аристофан никогда не оказывается неприкрытым скверным насмешником, он был человеком глубоко образованным, лучшим гражданином, серьезно заинтересованным в благосостоянии Афин, повсюду засвидетельствовавшим себя как подлинный патриот. Как я уже говорил ранее, не божественные и моральные начала, а сплошное извращение, которое пытается противостоять ходу этих субстанциальных сил, получает свое полное выражение в этих комедиях, в них выступают фигуры и индивидуальные особенности, в которых уже с самого начала нет ничего дельного, так что они открыто предоставляются откровенной субъективной игре. Когда Аристофан изображает открытый разлад между подлинной сущностью богов, между политической, нравственной жизнью и субъективными претензиями граждан — лиц, которые должны реализовать этот строй, то в этой власти субъективных прихотей вразрез с разумным пониманием дела проступает весь моральный упадок Греции; поэтому эти образы непредвзято полного благополучия действительно представляют собой решающее крупное достижение, которое можно извлечь

из поэзии духовно одаренного, полного творческих сил, остроумного греческого народа.

β) Если теперь сразу обратиться к драматическому искусству *современного мира*, то здесь я хочу точнее объяснить только в общих чертах еще некоторые основные различия, имеющие важное значение как по вопросам трагедии, так и в отношении драмы и комедии.

αα) Трагедия в своей античной пластической величественности еще остается односторонней, поскольку она усматривает единственно существенный базис в значимости нравственной сущности и необходимости, оставляя, напротив, индивидуальную и субъективную глубину действующих характеров по себе необработанной, между тем как комедия для дополнения со своей стороны наизнанку в пластическом виде изображает субъективность в свободном состоянии ее извращенности и разрешения этой извращенности.

Современная трагедия с самого начала принимает принцип субъективности в своей собственной сфере. Поэтому ее подлинным сюжетом и содержанием является субъективная задушевность характера, который не представляет собою простого индивидуального классического воплощения нравственных сил; она так же через внешнее стечение обстоятельств приводит действия в коллизию по однообразному типу, как подобное же стечение обстоятельств определяет или по-видимому определяет результат. С этой точки зрения надлежит рассмотреть следующие основные моменты:

во-первых, природу разнообразных *целей*, которые, как содержание характеров, должны достичь осуществления,

во-вторых, самые трагические *характеры*, равно коллизии, которым они подчинены,

в-третьих, отличительный от античных трагедий характер *развязки* и трагического примирения.

Правда, в романтической трагедии субъективный характер страданий и страстей составляет центр в собственном смысле слова, все же в человеческой деятельности должна иметься основа определенных целей из конкретных сфер семьи, государства, церкви и т. п. В самом деле, вместе с деятельностью человек вообще попадает в круг реального своеобразия. Но, поскольку теперь в этих сферах не субстанциальное как таковое составляет интерес индивидов, цели, с одной стороны, индивидуализируются во всей их широте и многообразии, а также своеобразии, в котором подлинно существенное часто может проявляться лишь в ущербленном виде. Кроме того, эти цели получают, безусловно, измененную форму. Так, например, в сфере религии основное содержание составляют не особые нравственные силы, персонифицированные при помощи фантазии в виде божественных индивидов, в подлинном виде или в качестве пафоса людей-героев, а изображается

жизнь Христа, святых и т. д.; что касается государства, то в пестром многообразии в особенности выделяются королевская держава, власть вассалов, спор династий или отдельных членов того же королевского дома; далее речь идет о гражданских, частноправовых и других отношениях; в таком же роде в семейной жизни выделяются стороны, которые еще не входили в античную драму. В самом деле, поскольку в обозначенных областях принцип субъективности сам оправдал себя, именно благодаря этому во всех сферах выделяются новые моменты, которые современный человек считает вправе превратить в цель и мерило своей деятельности.

С другой стороны, право субъективности как таковой устанавливается в качестве исключительного содержания и до такой степени овладевает, как единственной целью, любовью, личной честью и т. д., что остальные моменты могут отчасти проявиться лишь как внешняя основа, на которой развивается этот современный интерес, отчасти, преисполненные конфликтов сами по себе, противостоят требованиям субъективного чувства. Большей глубиной отличается бесправие и преступление, которого не чуждается субъективный характер, чтобы достигнуть своей предназначенной цели, хотя он и не делает этот акт целью в виде неправды и преступления.

В-третьих, в противоположность этой индивидуальности и субъективности цели также отчасти опять-таки могут достигнуть всеобщности и охватывающей широты содержания, отчасти они берутся и проводятся субстанциально, как сущие внутри себя. В отношении первой возможности я хочу лишь напомнить «Фауста» Гёте, эту абсолютно философскую трагедию; в ней, с одной стороны, неудовлетворенность наукой, с другой стороны — живой характер светской жизни и земного наслаждения, вообще трагическая попытка примирения субъективного знания и стремления с абсолютным в его сущности и явлении дают такую широту содержания, какую не отважился раньше объединить в одном произведении ни один поэт-драматург. В таком же роде и Карл Моор Шиллера, возмущенный всеми гражданскими порядками и всем мировым и человеческим укладом жизни своего времени, и в этом общем смысле он отталкивается от своей эпохи. Валленштейн также ставит себе большую общую цель, единство и мир Германии, — цель, которой он не достигает ни доступными ему средствами, ни своим протестом против власти короля — благодаря силе этой власти у него рушится всё его предприятие, средства же, искусственные или внешние, по своей прочности разбиваются и гибнут именно там, где для Валленштейна дело принимает серьезный оборот. Такого рода всеобщие мировые цели, которые преследуются Карлом Моором и Валленштейном, вообще не проводятся *одним* лицом в *таком* виде, чтобы другие стали послушными орудиями, но они осуществляются сами собою отчасти по воле многих, отчасти наперекор им и без их ведома. В качестве

примера взгляда на цели, как внутри себя субстанциальные, я хочу упомянуть лишь некоторые трагедии Кальдерона, в которых фигурирует любовь, честь и т. п. с точки зрения прав и обязанностей действующих лиц, словно по кодексу самих по себе неизблемых законов. Также в трагических образах Шиллера, хотя с совершенно другой точки зрения, нередко встречается то же самое, прежде всего постольку, поскольку эти лица ставят эти цели и ратуют за них вместе с тем в смысле общих абсолютных человеческих прав. Так, например, уже майор Фердинанд в «Коварстве и любви» считает, что следует защищать права природы против условностей моды и, прежде всего, маркиз Поза требует свободы мысли, как неотчуждаемого блага человечества.

В общем же следует признать, что в современной трагедии лица действуют не ради субстанциальности поставленной ими себе цели, и не это оказывается в их страстях побудительным мотивом, а субъективная жизнь их сердца и души и своеобразие их характера стремятся к удовлетворению. Ибо даже в только что приведенных примерах у этих испанских героев чести и любви содержание их целей по себе и для себя столь субъективно, что их права и обязанности могут непосредственно совпадать с собственными желаниями сердца, с другой стороны в юношеских произведениях Шиллера призыв к природе, человеческим нравам и исправлению мира скорее проявляется лишь как мечта субъективного энтузиазма; и если Шиллер в свои позднейшие годы старался выдвинуть более зрелый пафос, то это происходило лишь потому, что он предполагал вновь восстановить принцип античной трагедии и в современном драматическом искусстве. Чтобы более конкретно подчеркнуть разницу, которая в этом отношении имеется между античной и современной трагедией, я лишь хочу указать на «Гамлета» Шекспира, в основе которого лежит подобная коллизия, какую разработал Эсхил в «Хозферах» и Софокл в «Электре». Ведь и в «Гамлете» отец и король оказывается убитым, а мать выходит замуж за убийцу. Однако что у греческих поэтов имеет нравственное оправдание, смерть Агамемнона, у Шекспира получает исключительный вид нечестивого преступления, в котором мать Гамлета невинна, так что сын, как мститель, может обратиться единственно против короля-братоубийцы, и не находит в нем ничего, что бы действительно заслуживало уважения. Поэтому настоящая коллизия не в том, что сын в своей моральной мести должен был оскорбить самую нравственность, а в субъективном характере Гамлета — его благородная душа не создана для этого способа энергичной деятельности; тоскуя в мире и жизни, она мечется между решением, попытками и приготовлениями к осуществлению, погибает вследствие собственной медлительности и внешнего стечения обстоятельств.

В связи с этим, *во-вторых*, обратимся теперь к той стороне, которая в современной трагедии имеет исключительное значение,

а именно — к *характерам* и коллизиям между ними; если вкратце резюмировать, то ближайшее, что можно принять за исходный пункт, сводится к следующему:

Герои античной классической трагедии, если их натура определенно раскрывается в *одном* нравственном пафосе, соответствующем исключительно его собственной самой по себе завершенной природе, наталкиваются на обстоятельства, среди которых они неизбежно попадают в конфликт со столь же обоснованной, противостоящей нравственной силой. Между тем романтические характеры с самого начала стоят в гуще громадного разнообразия случайных связей и условий, в этой сфере характер действует так или иначе, так что конфликт, которому внешние предпосылки безусловно дают повод, по существу коренится в *характере*; ему подчинены лица в своей страсти не в связи с субстанциальным оправданием, а поскольку они таковы, каковы они есть. Также греческие герои действуют, правда, согласно своей индивидуальности, но, как сказано, эта индивидуальность на высоте античной трагедии сама представляет собою внутри себя нравственный пафос, между тем как в современной трагедии своеобразный характер как таковой приходит к решениям согласно субъективным желаниям и потребностям, внешним влияниям и т. п.; при этом для такого характера оказывается случайностью, берется ли он за то, что само по себе оправдано или вводится в неправду и преступление. Поэтому здесь, конечно, *может* совпасть нравственный смысл цели и характер, однако это совпадение, в связи с индивидуализацией целей, страстей и субъективной задушевности, не составляет *существенной* основы субъективного условия трагической глубины и красоты.

Что касается дальнейших *особенностей* самих характеров, то в связи с тем, что в этой области предоставлен полный простор пестрому многообразию, здесь мало можно выдвинуть общих положений. Поэтому я коснусь лишь нижеследующих основных моментов. Ближайшая противоположность, которая довольно отчетливо бросается в глаза, есть противоположность *абстрактной* и тем самым формальной характеристики в отношении к индивидам, которые находятся в живом контрасте с нами, конкретными людьми. Что касается первой категории, то можно в качестве примеров привести в особенности образы французских и итальянских трагедий; возникнув из подражания античным авторам, они могут представлять собой лишь простые персонификации определенных страстей: любви, чести, славы, властолюбия, тиранства и т. п., а по мотивам своих поступков, равно по степени и характеру своих чувств они действительно отличаются большой декламационной пышностью и исключительным риторическим блеском; однако в таком виде пояснительной функции они скорее напоминают промахи Сенеки, чем мастерские драматические произведения греков; также испанская трагедия примыкает к этому

абстрактному изображению характера. Но здесь любовная страсть находится в конфликте с честью, дружбой, королевской властью в столь абстрактно-субъективном виде и со столь резкой отчетливостью по вопросу о правах и обязанностях, что она с трудом допускает более полную индивидуализацию характеров, когда она должна проявиться в этой словно субъективной субстанциальности, как нечто доподлинно интересное. Всё же испанские образы, если и отличаются часто мало завершенной целостностью и, так сказать, чертами чопорности, чего нет у образов французских трагедий, то вместе с тем испанцы в противоположность холодной простоте в развитии французских трагедий умеют в трагедии возместить недостаток внутреннего многообразия массой остроумно придуманных интересных ситуаций и интриг. В качестве мастеров изображения человеческих законченных индивидов и характеров особенно выдвинулись англичане, а между ними почти на недостижимой высоте среди всех выделяется Шекспир. Пусть даже какая-нибудь просто формальная страсть, как, например, властолюбие в «Макбете» или ревность в «Отелло», будет целиком захватывать пафос его трагических героев, все-таки такая абстракция не поглощает более богатой индивидуальности, но в этой определенности индивиды всё еще остаются ценными людьми. Чем дальше в бесконечной широте своего театрального мира Шекспир направляется к пределам зла и глупости, тем в большей степени, как я уже раньше заметил, он не то, что ограничивает свои образы, не используя богатства поэтической обработки, в этих наиболее внешних границах, а придает им одухотворенность и фантазию, превращает их самих в свободных художников посредством образа, в котором эти фигуры созерцаются объективно в теоретическом аспекте; благодаря этому, доставляя полную мощности и верности характеристику, Шекспир умеет совершенно одинаково вызвать интерес как к преступнику, так и к обыкновеннейшим, пошлейшим невежам и глупцам. Способ выражения его трагических характеров отличается теми же чертами; их речь индивидуальна, реальна, непосредственно жизненна, в высшей степени разнообразна и всё же там, где это кажется необходимым, возвышенна и отличается исключительной силой выражения, задушевностью и изобретательностью мгновенно возникающих образов-сравнений, преисполнена красноречия, не школьного, а красноречия действительного чувства и выдержанного характера; в результате, если иметь в виду, что Шекспир совмещает непосредственную живость и внутреннее величие души, не легко среди новых драматургов найти другого такого поэта-драматурга. Правда, Гёте в свои юные годы стремился к подобной верности природе и деталям, но без внутренней силы и высоты страсти; опять-таки Шиллеру свойственна мощь, но у бурного ее обнаружения нет настоящей силы.

Другое отличие новейших характеров заключается в их *твердости* или их внутреннем *колебании* и разладе. Слабость нерешитель-

тельности, шатание мысли, взвешивание оснований, которыми определяется решение, правда, выступают также у античных авторов в трагедиях Еврипида, но Еврипид уже отказывается от завершенной пластичности характеров и поступков и переходит к субъективно-трогательному. В современной трагедии чаще встречаются подобные нерешительные натуры, в особенности в *том* отношении, что им в них самих свойственна двойная страсть, которая их от одного решения, от одного действия перебрасывает к другому. Об этом колебании я уже говорил в другом месте («Эстетика» I отдел, стр. 309—313)¹, а здесь я хочу лишь дополнить, что, если и трагическое действие должно опираться на коллизию, всё же внесение раздвоения в *одно* и то же лицо влечет за собой всегда много опасного. В самом деле, разорванность между противоположными интересами коренится отчасти в неясности и апатичности духа, отчасти — в слабости и незрелости. Таковы некоторые образы в юношеских произведениях Гёте например, Вейслинген, Фернандо в «Стелле», прежде всего Клавиго. Это двойственные люди, которые не могут дойти до цельной и поэтому твердой индивидуальности. Иначе обстоит дело, если по существу твердому характеру представляются одинаково священными две противоположные сферы жизни, обязанности и т. п. и всё же он чувствует себя принужденным стать на *одну* сторону с исключением другой. В таком случае колебание является лишь переходом и не составляет нерва самого характера. Опять-таки иной характер носит трагический случай, когда душа вопреки своей лучшей воле уклоняется к противоположным целям страсти, как, например, в «Орлеанской деве» Шиллера; из этого внутреннего конфликта она либо может выйти, как внутри себя самой, так и внешне, либо в ней погибнуть. Но если эту субъективную трагедию внутреннего раздвоения сделать трагическим рычагом, то трагедии вообще отчасти оказывается свойственным нечто только печальное и мучительное, отчасти — что-то досадное, и поэт будет более прав, если он будет избегать трагического, а не отыскивать его и преимущественно разрабатывать. Хуже всего обстоит дело, когда такое колебание и сбивчивость характера и целого человека делается принципом всего изображения в качестве как бы фальшивой художественной диалектики и когда истина предполагается как раз в том, чтобы показать, что по себе ни один характер не тверд и не уверен в самом себе. Односторонние цели особых страстей и характеров, правда, не подлежат никакой безболезненной реализации, и в повседневной действительности им не избежать впечатления своей конечности и несостоятельности благодаря реагирующей силе отношений и противостоящих индивидов; но этот исход, впервые образующий соответствующую завершенность, не должен быть вставлен, как своего рода диалектический механизм в центре индивида,

¹ См. Гегель, Сочинения, т. XII, стр. 245—248.

иначе субъект, как *эта* субъективность, окажется лишь пустой неопределенной формой, которая в живом виде не соединяется конкретно ни с какой определенностью целей и характера. Также является чем-то другим случай, когда перемена во внутреннем состоянии всего человека оказывается последовательным результатом именно этого особого своеобразия, так что в таком случае развивается и обнаруживается лишь то, что в себе с самого начала заключалось в характере. Так, например, в «Лире» Шекспира первоначальное недомыслие старика усилившись приводит к помешательству аналогичным образом, как духовная слепота Глостера превращается в действительную телесную слепоту, при которой у него впервые открываются глаза на действительную разницу в любви его сыновей. Именно Шекспир в противоположность этому изображению колеблющихся и внутри себя двойственных характеров дает лучшие примеры в себе самих твердых и последовательных персонажей, которые погибают именно вследствие этой решительной верности себе и своим целям. Они поддаются тому, чтобы совершить свои действия благодаря внешним обстоятельствам, не имея нравственного оправдания, а под влиянием формальной неизбежности своей индивидуальности, или же они слепо отдаются этому и выдерживают это со всей силой своей воли, если даже они теперь по нужде выполняют то, что они делают, чтобы заявить о себе перед другими, либо потому, что они в конце концов пришли к тому, к чему они пришли. Основным содержанием многих интереснейших трагедий Шекспира является возникновение страсти, до сих пор в себе не проявляющейся сообразно характеру, теперь же развернувшейся; содержание сводится к этому процессу и течению душевной жизни, ее внутреннему развитию, картине ее саморазрушающей борьбы с обстоятельствами, условиями жизни и последствиями.

Последний существенный пункт, о котором нам еще предстоит говорить, касается *трагической развязки*, куда вовлекаются современные характеры, равно способа трагического *примирения*, к которому можно прийти, следуя данной точке зрения. В античной трагедии это вечная справедливость, которая в качестве абсолютной силы судьбы спасает согласованность и стойкость нравственной субстанции против становящихся самостоятельными и таким образом сталкивающихся особых сил и при внутренней разумности своего управления умиротворяет нас видом самих погибающих индивидов. Если в современной трагедии выступает подобная справедливость, то отчасти при своеобразии цели и характера она абстрактнее, отчасти ее природа холоднее, криминалистичнее при более глубоких несправедливости и преступлениях, к которым склоняются индивиды, если они хотят добиться успеха. Например Макбет, старшие дочери и зятья Лира, президент в «Коварстве и любви», Ричард Третий и т. д. и т. д. своими преступлениями не заслуживают ничего лучшего, чем то, что с ними

происходит. Характер развязки обычно изображается так, что индивиды разбиваются о наличную силу, наперекор которой они хотят выполнить свою особую цель. Так, например, благодаря силе императорской власти погибает Валленштейн, но и старый Пикколомини, изменивший своему другу при отстаивании законного порядка и злоупотребивший узами дружбы, наказывается смертью принесенного в жертву сына. Также Гец фон Берлихинген нападает на политически испытанные и более твердо установленные устои, тут он терпит крушение, подобно Вейслингену и Адельгейде, которые, правда, стоят на стороне этой законной власти, но подготавливают себе печальный конец благодаря несправедливости и измене. При субъективном строе характера здесь тотчас выступает требование, чтобы и персонажи сами по себе обнаружили примиренность со своей индивидуальной судьбой. Эта удовлетворенность отчасти может быть религиозной, причем душа умеет себе обеспечить более высокую, нерушимую святость, отчасти может быть более формальной, но земной, поскольку сила и неизменность характера, не сламываясь, выдерживает, пока не погибнет, и таким образом пред лицом всех событий и несчастий сохраняет свою объективную свободу в энергии, находящейся вне опасности; отчасти, наконец, может быть преисполненной содержания благодаря признанию, что этим человек покоряется судьбе, хотя и горькой, но соответствующей его поступку.

С другой стороны, трагическая развязка также представляется лишь результатом несчастных обстоятельств и внешних случайностей, которые могли бы иначе повернуться и иметь последствием счастливый конец. В этом случае у нас остается лишь впечатление, что индивид нашего времени при своеобразии характера, обстоятельств и стечении их, в себе и для себя вообще слагает ответственность в связи с тем, что всё земное тленно, и должен разделить судьбу конечного бытия. Но эта простая печаль пуста и преимущественно тогда становится лишь страшной внешней необходимостью, когда мы видим, как из-за несчастного стечения исключительно внешних обстоятельств в такой борьбе гибнут благородные, прекрасные души. Такой результат может произвести на нас сильное впечатление, но он кажется только ужасным, и непосредственно напрашивается требование, чтобы внешние случайности были в согласии с тем, что составляет подлинную внутреннюю природу данных прекрасных характеров. Только с такой точки зрения мы, например, можем чувствовать примирение в связи с гибелью Гамлета и Джульетты. Если подойти с внешней стороны, то смерть Гамлета кажется случайной развязкой единоборства с Лаэртом, вызванной переменной шпак. Но в глубине души Гамлета с самого начала таится смерть. Грани конечного бытия его не удовлетворяют; при такой грусти и мягкости, при такой скорби, таком отворачивании ко всем условиям жизни, мы с самого начала

чувствуем, что в этом чудовищном окружении он потерянный человек, которого почти совсем извел внутренний гнет еще до того, как к нему извне подступает смерть. На то же мы наталкиваемся в «Ромео и Джульетте». Для этого нежного цветка не подходит та почва, на которую он был посажен, и нам ничего не остается, как оплакивать вызывающую грусть мимолетность такой прекрасной любви; она подобно нежной розе в долине этой случайной жизни гибнет от грозной бури и непогоды и бессильных расчетов благородной, благосклонной мудрости. Поэта охватывающая нас боль представляет собою лишь скорбное примирение: *злополучное блаженство* в несчастье.

ββ) Как поэты выставляют простую гибель персонажей, так же легко могут они придать такой оборот подобной случайности завязок, что из этого получается благополучная развязка отношений и характеров, которыми они нас заинтересовали, хотя бы это мало обуславливалось остальными обстоятельствами. Во всяком случае благоприятная развязка такой судьбы одинаково правомерна, как и неблагоприятная, и, если вопрос только в этой разнице, то я готов признать, что для меня счастливая развязка милее, — а почему бы и не так? Для того, чтобы предпочитать простое несчастье счастливой развязке, нет никакого другого основания кроме особой благородной чувствительности, наслаждающейся скорбью и печалью и чувствующей себя в них более заинтересованной, чем в безболезненных положениях, ежедневно ею созерцаемых. Поэтому конец не должен быть трагическим, если интерес по себе такого рода, что собственно нечего стремиться к тому, чтобы ради него жертвовать лицами, поскольку они, не отрекаясь от самих себя, могут поступиться своими целями и прийти к взаимному соглашению, на них опираясь. Ведь трагизм конфликтов и разрешения их вообще должны лишь там стоять на первом месте, где это необходимо, чтобы предоставить право более высокому созерцанию. Если же нет такой необходимости, то простое страдание и несчастье ничем не оправданы. В этом коренится естественное основание *пьес* и *драм*, представляющих нечто среднее между трагедиями и комедиями. Собственно поэтическую установку этого жанра я охарактеризовал уже раньше. У нас, немцев, этот жанр отчасти культивируется чувствительными темами мещанской и семейной жизни; отчасти он увлекается рыцарством, как этому был дан ход со времени Геца фон Берлихингена, главным образом же это было триумфом *моральной стихии*, которая чаще всего прославлялась в этой сфере. Обычно здесь идет речь о деньгах и имуществе, сословных отличиях, несчастных любовных связях, внутренних пороках меньшей значимости и калибра и т. п., вообще о том, что ежедневно находится перед нашим взором, но с тем отличием, что в таких моральных пьесах победа остается на стороне добродетели и долга, порок же посрамляется и наказывается или приводится к раскаянию, так

что примирение теперь должно лежать в этом моральном конце, обращающем всё в хорошую сторону. Тем самым главный интерес сосредоточен в субъективной стороне настроения и доброго или злого сердца. Чем больше абстрактное моральное настроение оказывается выдвинутым на первый план, тем труднее ему, с одной стороны, стать пафосом известных обстоятельств, — пафосом существенной внутри себя цели, с которой связана индивидуальность, между тем как, с другой стороны, в конце концов и определенный характер не может выдержать и пробить себе дорогу. Ибо, если всё сведется к чисто моральному настроению и сердечным влечениям, то при этой субъективности и силе моральной рефлексии у всего остального, что составляет определенность характера или во всяком случае определенность особых целей, больше не оказывается точки опоры. Сердце может разорваться и измениться в своих помыслах. Такого рода трогательные пьесы, какова, например, пьеса «Человеконенавистничество и раскаяние» Коцебу, равно многие моральные прегрешения в драмах Иффланда в сущности не приводят ни к хорошему, ни к плохому в точном смысле слова. Обычно самая суть сводится к прощению, к обещанию исправиться, в таком случае всякая возможность внутреннего поворота и отречения исходит от самого действующего лица. Такова во всяком случае возвышенная природа и величие духа. Но, если какой-нибудь парень — в драмах Коцебу героями обычно бывают парни, также порой и у Иффланда — оказывается бездельником, подлецом и если такой человек обещает исправиться, то у подобного субъекта, который с самого начала никуда не годится, и перелом оказывается только лицемерием или столь поверхностным, что не имеет глубокого значения и лишь внешне, на одно мгновение кажется окончательным, а по существу может привести к гораздо худшей ситуации, когда обстоятельства снова начинают осложняться.

γγ) Наконец, что касается современной *комедии*, в ней особое значение имеет то своеобразие, на которое я указывал при рассмотрении античной аттической комедии; это своеобразие сводится к тому, кажется ли глупость и односторонность действующих лиц смешной другим или также и им самим и в связи с этим — могут ли комические фигуры подвергнуться осмеянию лишь со стороны зрителей или также ими самими. Аристофан, как подлинный комик сделал основным принципом своего изображения лишь это последнее. Но уже в новой греческой комедии, а после этого у Плавта и Теренция устанавливается противоположная тенденция, которая в современной комедии приобретает такую исключительную силу, что масса комедийных произведений тем самым более или менее обращается в сторону просто смешного в прозаическом смысле, даже получает тяжелый и противный оттенок. Особенно эту точку зрения культивировал, например, Мольер в своих более тонких комедиях, не сводившихся к фарсу. Корни проза-

изма тут в том, что проза с ее целями представляет очень горькую правду для действующих лиц. Они поэтому преследуют такую цель со всей старательностью и серьезностью; если же в конце они в ней обманываются или разрушают себе ее самоё, они не в состоянии вместе свободно и с удовлетворением смеяться, а являются лишь обманутым объектом чужого смеха, обычно смешанного с злорадством. Так, например, Тартюф Мольера, лицемер, в качестве разоблачения подлинного злодея не представляет ничего веселого, а нечто весьма серьезное, и заблуждение обманутого Оргона становится тяжкой невзгодой, которую можно сгладить лишь посредством *deus ex machina*, так что в конце судебный следователь имеет право ему сказать:

Оправьтесь от тревог, прошу. Моим словам
Поверьте: наш король — враг всякого обмана,
Он никогда падать не станет шарлатана,
И провести его не может наглый плут!

Нет ничего подлинно комического и в уродливой абстракции таких выдержанных характеров, каков, например, «Скупой» Мольера; абсолютная, серьезная наивность скупого в сопровождении глупой страсти не приводит этот характер ни к какому освобождению духа от этой ограниченности. Преимущественно на этом поприще в виде компенсации изысканное искусство в точной обрисовке характеров или разработка хорошо обдуманной интриги оказываются лучшим орудием для использования обдуманного мастерства интриги. Большею частью интрига проявляется в том, что действующее лицо стремится достигнуть своих целей, обманывая других; при этом кажется, будто оно входит в их интересы и им способствует, но в сущности оно вводит их в заблуждение, чтобы с ними покончить этой мнимой помощью. Между тем тогда обычно пускается в ход обратное средство — со своей стороны опять-таки притвориться и тем самым вовлечь других в подобное же затруднение; получается суматоха, которая остроумнейшим образом используется в бесконечно разнообразных ситуациях и взаимных сплетениях. В умении выдумывать такие интриги и завязки особенными мастерами оказываются испанцы; в этой области они доставили много привлекательного и превосходного. Содержание для такого рода произведений доставляют любовные интересы, честолюбие и т. п.; в трагедии они приводят к глубочайшим коллизиям, в комедии же они оказываются лишними субстанциями и в комическом виде взаимно уничтожаются: такова, например, гордость — нежелание сознаться в любви, давно испытываемой, а в конце именно поэтому обнаружение ее. Наконец, лица, которые затевают подобные интриги и проводят их, обычно в римских комедиях — рабы, в современных комедиях — слуги или камеристки, не имеющие никакого чувства уважения к планам своих хозяев, но проводящие или разрушающие эти планы, руководст-

вуюсь собственной выгодой; таким образом они вызывают смешную картину — что в сущности хозяева — это слуги, слуги же — настоящие хозяева, или во всяком случае доставляют повод для других комических положений, внешне или преднамеренно обусловленных. Мы сами в качестве зрителей посвящены в тайну и можем чувствовать себя застрахованными от любого коварства и всякого обмана, в который часто вовлекается весьма уважаемый и почтенный отец или дядя, можем смеяться над всяким противоречием, открыто заключенным в подобных обманах или явно в них обнаруживающимся.

В таком аспекте современная комедия выставляет зрителям вообще личные интересы и характеры семейного круга в случайных карикатурах, со смешной стороны, в ненормальных глупостях и замашках, отчасти изображая характеры, отчасти — комические завязки ситуаций и положений. Но живая веселость, неизменно примиряющая во всех комедиях Аристофана, не оживотворяет анализируемого комедийного жанра; мало того, эти комедии могут быть отталкивающие, если они сами по себе плохие, хитрость слуг, обман сыновей и питомцев в отношении достойных хозяев, отцов и опекунов, одерживает победу, причем оказывается, что эти старики сами не действуют под влиянием скверных причуд или предрассудков, в связи с которыми их можно было бы высмеять в их бессильной глупости и жертвовать ими ради целей других.

Но и обратно, в противоположность всему этому прозаическому стилю комедии современность выработала тип комедии подлинного комического и поэтического характера. Здесь вообще основной тон определяется благодушием, устойчивостью непринужденного веселья во всех неудачах и промахах, высокомерием и дерзостью внутренне закоснелой глупости, тупости, вообще определяется субъективностью; таким образом, в более глубокой целостности и задушевности юмора снова воскресает то, что в своей сфере в античном мире дал Аристофан в наиболее совершенном виде, воскресает с изображением более узких или широких кругов лиц, с менее значительными или более содержательными сюжетами. В качестве блестящего примера этого жанра я и здесь в конце еще раз укажу на Шекспира, только его называя, не характеризуя его конкретнее.

Покончив с формами развития комедии, мы действительно завершили наше научное исследование. Мы начали с искусства символического, в котором субъективность стремится обрести себя в качестве содержания и формы и стать объективной; мы перешли к классической скульптуре, которая ставит перед собой само по себе сделавшееся ясным, субстанциальное начало в живой индивидуальности, мы кончили в романтическом искусстве чувства и задушевности свободно в себе самой развивающейся абсолютной субъективностью; она, будучи внутренне удовле-

творенной, не соединяется больше с субъективным и своеобразным и доводит до сознания отрицательный момент этого уничтожения в комическом юморе. Но на этой вершине комедия приводит вместе с тем к ликвидации, к распаду искусства вообще. Цель всякого искусства — тождество, созданное духом; в этом тождестве обнаруживается вечное, божественное, в себе и для себя истинное в реальном проявлении и виде для нашего внешнего созерцания, для чувства и представления. Если же комедия изображает это единство лишь в его саморазрушении, причем абсолютное, стремящееся раскрыться в реальном виде, усматривает, что самое это осуществление уничтожается благодаря заинтересованности в стихии действительности, ставшей теперь свободной самой по себе и направленной лишь на случайное и субъективное, в таком случае наличие и действительность абсолютного выступает не в положительной связи с характерами и целями реального наличного бытия, а лишь в отрицательной форме, становится очевидным, что всё, ему несоответствующее, устраняется и одновременно обозначается только субъективность как таковая в своем самосознании и собственной достоверности в этом уничтожении.

Таким способом мы теперь до конца вплели в философский венец каждое существенное определение прекрасного, а плести такой венец составляет самое достойное занятие, какое может осуществить наука. Ибо в искусстве мы имеем дело не с просто приятной или полезной игрушкой, а с освобождением духа от конечных форм и содержания, мы имеем дело с наличием и примирением абсолютного в области чувственного и являемого, с раскрытием истины, которая не исчерпывается в естественной истории, но раскрывается в истории мира; такое раскрытие истины представляет собою лучшую сторону этой истории и лучшую награду за тяжкий труд в действительности и за горькие труды познания. Поэтому наш анализ не мог сводиться к простой критике произведений искусства или к составлению пособия для такой критики, а имел лишь одну цель — провести основные понятия прекрасного и искусства по всем стадиям, по которым проходит это понятие в своей реализации, охватив это понятие мыслью и доказать его на деле. Если в отношении этого коренного пункта мое изложение вас удовлетворило и если теперь распалась связь, которая была установлена между нами вообще и благодаря этой общей цели, то пусть зато — и это будет моим последним желанием — установится более высокая, нерушимая связь между идеей прекрасного и истинного, связь, которая нас навеки неизменно будет объединять.

ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

А

АБСОЛЮТ

- Абсолют и человеческий субъект — 10, 314, 387, 398.
- Абсолют и религиозные проявления — 40, 44—45.
- Абсолют в искусстве, религии и философии — 165.
- Абсолютная субъективность — 397.
- Абсолютная идея — 249.

АБСТРАКЦИЯ

- Абстракция формы как формы — 11.
- Неуместность абстрактных правил в искусстве — 59.
- Абстракция пространства в живописи — 21.
- Живопись должна избегать абстракций — 50, 66.
- Абстракция человеческого образа в скульптуре — 21.
- Создания поэзии не абстракции — 175, 178, 194—195, 248.
- Абстрактность пространственных форм в природе — 23—24.
- Абстракция света и тени — 25.
- Бескрасочная живопись абстрактна — 51, 203.
- Бог как абстрактная мысль — 34.
- Абстракция характеров «Песни о Нибелунгах» — 282.
- Абстрактная субстанция — 40.
- Абстрактное и конкретное — 163, 194, 198, 305.
- Абстрактные оценки искусства — 47.
- Драма абстрактнее эпоса — 333.
- Абстрактный замысел — 65, 68.
- Мертвая абстракция — 46, 367.
- Абстрактная субъективность — 97—98, 134, 152, 158, 160.
- Абстрактное тождество — 111, 117—118.

Время — абстрактная основа тона — 115—116, 118, 120—121.

Абстрактная последовательность тонов в гамме — 127, 130.

Абстрактность интервала в музыке 127—128, 130.

Абстракции такта, ритма, гармонии — 132.

Абстракции характерной определенности в музыке — 147.

Абстрактная всеобщность мышления — 163, 169, 173—174, 304.

Абстрактность символической поэзии — 180.

Абстракция представления — 198.

Абстрактная самостоятельность содержания — 300.

Абстракции в лирике — 305, 315, 322, 325.

Абстракция трех единств в драме — 335—336.

Абстракция характеров в драме — недостаток — 347—348.

Абстрактная идеальность — 364.

АККОРД. См. гармония.

АКТЕР. См. театр.

АНТИЧНОСТЬ

Античные боги — 31—34, 72, 230, 374.

Античная архитектура — 157, 274.

Античная скульптура — 14, 49.

Античная живопись — 16, 18—19, 29—30, 32, 79.

Античная музыка — 105.

Античная поэзия — 173, 207, 213—214, 217, 221—222, 231—232, 275—280, 313, 323—325, 361.

Античная литература как исходная точка литературы нового времени — 286—287, 326, 346.

- Античные гномы — 227, 229.
 Античная трагедия — 149, 338, 346, 352, 372—386, 388—389.
 Античная комедия — 369—370, 372, 383—386.
 Отсутствие характеров в современном смысле в античном искусстве — 72.
 Античная красота — 36, 87, 90.
 Античные идеалы и красота в итальянской живописи — 82, 87, 90.
 Противоположность современного и античного искусства — 72, 371—374.

АРХИТЕКТУРА

- Архитектура как символическое искусство — 98—99, 164, 166, 274.
 Архитектура как самое неполноценное искусство — 94, 164—165.
 Материал архитектуры — 24, 94, 166.
 Архитектура и скульптура — 23, 26, 28, 94, 98, 157—158, 274.
 Архитектура и живопись — 20, 22—23, 25—26, 28, 61, 77, 79, 90, 98, 158.
 Архитектура и музыка — 98—99, 112, 114, 118, 134, 137, 158.
 Противоположность поэзии и архитектуры — 158—159, 164—166.
 Классическая архитектура — 157, 274.
 Готическая архитектура — 23, 274.
 Архитектурная обстановка драмы — 351.

Б

БАЛЛАДА. См. лирика.

БЕЗОБРАЗНОЕ

- Безобразное как абстрактная оценка — 47.
 Безобразное в живописи — 72—73, 89.

БОЖЕСТВЕННОЕ

- Божественное начало в искусстве — 10, 15, 20, 37, 80, 256—257, 268, 314, 333—334, 362—398.
 Индивидуальность бога — 10, 386.
 Бог в скульптуре — 15, 323, 377.
 Бог и человек — 15, 31, 33—37, 40, 43, 72, 175, 255—256, 372, 382.
 Божественный дух — 17, 349.
 Божественные ситуации — 18.

- Боги античности — 31—34, 72, 230, 374.
 Божественное благоговение — 40—41.
 Божественный приговор — 363.
 Божественное в трагедии — 363.
 Субъективная природа бога — 35.

БЫТИЕ

- Живость самостоятельного бытия — 46.
 Реальное бытие и духовное начало в живописи — 21—22, 80.
 Особое бытие человека в портрете — 74.
 Реальное бытие в живописи Леонардо да Винчи — 87.
 Устойчивость бытия скульптуры — 108.
 Отсутствие твердого бытия в музыке — 95.
 Чувственное бытие — 96, 103, 109.
 Реальное бытие в поэзии — 177.
 Внешнее бытие — 98.
 Лирический поэт обнаруживает себя в реальном бытии — 298.
 Количественное бытие в музыке — 114.
 Конкретное бытие — 194.
 Индивидуальное бытие — 194.
 Наличное бытие — 254.
 Реальное бытие — 298.

В

ВИДИМОСТЬ

- Видимость реальности в скульптуре — 109.
 Создание видимости в живописи — 18, 22, 24, 28, 49.
 Превращение действительности в видимость — 10, 26.
 В живописи становится видимостью то, что в архитектуре и скульптуре реально — 25, 49.
 Свет — условие предметной видимости — 24—25.
 Освещение в живописи и видимость — 52.
 Цвету тела свойственна видимость внутренней одушевленности — 58—59.
 Видимость и идеальная свобода в живописи — 95.
 Музыка покидает наглядную видимость — 96.
 Видимость духа в искусстве — 11, 18.

Видимость свободы в искусстве — 172, 179.

Видимость имеет значение лишь для созерцающего субъекта — 108—109.

Красота чувственной видимости — 139.

Видимость в эпосе Вергилия — 256.

ВНЕШНЕЕ

Самостоятельность внешнего в романтическом искусстве — 10—11.

Внешнее как видимость внутреннего в романтической живописи — 18, 20.

Несоответствие субъективности и внешнего в романтическом искусстве — 11—12.

Внешняя форма — 11, 30, 36, 45, 93, 96, 99, 106, 112, 157, 188, 192, 311, 313.

Внешняя реальность — 180, 247, 261, 289—290, 351, 361.

Внешнее единство — 72.

Внешняя целесообразность — 47.

Выражение духовного во внешней форме — 36.

Лирика не ограничивается внутренней сферой, но раскрывает и внешнее — 297—298.

Рисунок передает внешние стороны — 50.

Внешнее не входит в содержание поэзии — 168, 177.

Внешние средства драмы — 340—344.

Внешнее и внутреннее — 11—12, 18, 20, 22, 30, 42, 50, 64—66, 72, 74—75, 77, 86, 92—93, 95, 97—98, 100, 103—104, 151, 155, 157, 161, 172, 180, 190, 192, 224—226, 248, 314, 329.

Внешность задуховного начала в скульптуре и живописи — 193.

ВНУТРЕННЕЕ

Внутренний мир — 22, 235, 310, 350.

Внутренняя жизнь — 30, 65—66, 68, 72, 74, 78, 102, 180, 290, 296, 313, 373.

Внутренняя гармония — 89.

Внутреннее содержание — 45.

Внутренняя сторона духа выражается живописью во внешнем — 18, 86.

Внутренняя субъективность в живописи — 45.

Внутреннее в музыке — 12, 95—99, 103, 108, 110, 120—123, 129—131, 134—142, 145, 148—153, 157, 160—161, 191—193.

Внутренняя субъективность — источник лирики — 226, 290, 297, 298.

Внутренний дух в драме — 340.

Внешнее и внутреннее имеют в эпосе равные права — 248, 253.

Внутреннее представление как материал и форма поэзии — 169.

Внутреннее начало фантазии — 160.

Реальность внутреннего сознания — 166, 290.

Внутреннее и внешнее — 11—12, 18, 20, 22, 30, 42, 50, 64—66, 72, 74—75, 77, 86, 92—93, 95, 97—98, 100, 103—104, 151, 155, 157, 161, 172, 180, 190, 192, 224—226, 248, 314, 329.

ВОЗВЫШЕННОЕ (великое)

Возвышенное как всемирно-историческое — 246.

Возвышенное и величие в живописи — 17, 37, 40, 87.

Возвышенный мир в опере — 149—150.

Возвышенное в символическом искусстве — 180.

Возвышенность поэтического выражения — 201.

Возвышенность мысли в спекулятивной философии — 223.

Возвышенное у Гомера — 234.

Величие в «Божественной комедии» Данте — 283.

Возвышенная риторика у Клопштока — 288.

ВООБРАЖЕНИЕ. См. фантазия.

ВОСПРИЯТИЕ

Поэтическое и прозаическое восприятие — 168—174.

Способ восприятия в романтическом искусстве — 29.

Восприятие как свободное пребывание внутреннего чувства при себе — 216.

Поэтическое восприятие — 168, 176, 292.

Предметное в качестве лирического содержания есть субъективно воспринятое — 300.

ВРЕМЯ

- Устранение рядоположности пространства во времени — 21.
 Время в живописи — 64—65.
 Время и пространство — 21, 65, 99, 108, 111, 116, 159.
 Время и музыка — 99, 108, 110, 115—121, 130.
 Темп, такт и ритм как мерило времени в музыке — 115—121.
 Время в музыке занимает центральное место — 115.
 Такт как рассудочная мера времени — 115—119.
 Ритм как оживление абстрактной закономерности такта — 116, 119.
 Временные отношения в поэзии — 206—208, 217—221.
 Время в лирической поэзии — 311—312.
 Единство времени в драме — 335—337.

ВСЕОБЩЕЕ

- Всеобщее искусств — поэзия — 13, 164.
 Всеобщность и определенность в искусстве — 49.
 Абстрактная всеобщность — 160, 174, 194, 342.
 Всеобщие цели индивидов — 182.
 Всеобщий характер музыки — 97.
 Всеобщее и индивидуальное в поэзии — 174, 290, 292, 374—375.
 Всеобщая значимость поэзии — 290, 321.
 Общая картина мира в эпосе — 236—246, 260.
 Всеобщее в лирике — 292, 319, 321—322, 326.
 Поэт-драматург должен учитывать всеобщее — 334.
 Хор в трагедии имеет перед собой только всеобщее — 264.

ВЫРАЖЕНИЕ

- Духовное выражение — 50, 192, 356, 360.
 Способ выражения — 12, 16—17, 21, 36, 50, 102, 141—143, 172, 219, 315—344.
 Выражение внутреннего в музыке — 95, 99, 106, 110, 113, 120—123, 129—131, 134—142, 145, 148—153, 157, 160—161, 191—193.
 Различие выражения в живописи и музыке — 65, 97.

- Речь как выражение духа — 329.
 Словесное выражение — 199—202.
 Поэтическое выражение — 167, 193—223.
 Лирическое выражение — 207, 291, 294, 300, 302, 304, 307, 309, 319.
 Выражение в драме — 342, 351.

Г

ГАММА. См. музыка.

ГАРМОНИЯ

- Гармония внешнего и внутреннего — 42.
 Внутренняя гармония — 89.
 Борьба противоположностей и разрешение противоречий в гармонии — 129.
 Гармония цвета в живописи — 55—59, 180.
 Гармония в музыке — 99, 109, 115, 121—134, 143, 160—161, 194, 204.
 Система аккордов — 127—130.
 Консонанс и диссонанс — 133.
 Гармония субъекта и деятельности — 46.
 Гармония образа и его выражения — 80.
 Гармония характеров и форм — 83.
 Гармония индивидов и обстоятельств — 184.
 Гармония нравственных сил — 363.

ГЕНИЙ (талант)

- Талант и гений в искусстве актера — 358.
 Индивидуальность гения не определяет содержания и формы искусства — 321.
 Талант движется в чувственном материале как в своей стихии — 204.
 Эскиз по преимуществу носит черты гениальности — 50.
 Поэтический талант менее зависит от условий материала — 190—191.
 Гениальность в исполнении музыки — 154—155.
 Энергия гения — 201.

ГЕРОИ

- Героическое состояние мира — 238.
 Жизнь героев — 240.
 Эпические герои — 252.

Герои в лирике — 298, 306.
Самостоятельные, одинокие герои — 331.

Герой драмы — 332.

Герой античной трагедии — 389.

Трагические герои у Шекспира — 390.

ГИМН. См. лирика.

Д

ДЕЙСТВИЕ

Действие в живописи — 27, 64—66, 68—69, 78.

Действие в музыке — 140—141.

Действие и чувство в драматической музыке — 151.

Действие в эпической поэзии — 237, 246—260, 262—263, 271, 331.

Действие в лирике — 291.

Действие в драме — 226, 261, 329—333, 335—338, 340, 347—349, 351—352, 355, 361—362.

Особенности драматического действия — 331, 333, 337—340.

Трагическое действие — 363, 368.

Комическое действие — 367—368.

ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

В романтических искусствах характер переходит во внешнюю действительность — 14.

Действительность и свободная субъективность — 19—20.

Переход живописи от идеального к жизненной действительности — 28.

Выявление в искусстве внутреннего смысла действительности — 75.

Эмпирическая действительность — 340.

Живая действительность и внутренняя религиозность в живописи — 86.

Действительность и религия — 42.

Искусство и действительность — 47—48, 177, 269.

Разнообразие колорита соответствует самой действительности — 60.

Национальная действительность в эпосе — 233, 241.

Конкретная действительность в живописи — 63.

Живая действительность в итальянской живописи — 80.

Отношение поэзии к действительности — 188—189.

Вымысел и действительность у Гомера — 257.

Прозаическая действительность у Сервантеса — 286.

Реальная действительность в стихотворении на случай — 296.

Истинность действительного не обнаруживается в действительности — 172.

Действительность в драме — 340, 347.

ДИФИРАМБ. См. лирика.

ДРАМА

Драма как форма романтического искусства — 180.

Принцип драмы — 330—334, 361.

Драматическое в собственном смысле слова — 341, 352.

Содержание драмы — 329, 333.

Форма драмы — 329.

Драма как высшая ступень искусства — 329.

Предпосылка возникновения драмы — 232, 330, 349.

В драме объективное изображается как принадлежащее субъекту — 225.

Объединение в драме особенностей эпоса и лирики — 225—226, 329, 331.

Особенности драмы в отличие от эпоса и лирики — 232, 250, 253—254, 260—261, 263, 267, 271, 275, 290—292, 294, 301, 305, 325, 329—331, 333, 335, 338—339, 341, 348, 361—362, 376—377.

Единство места в драме — 335—336.

Единство времени в драме — 335—337.

Единство действия в драме — 335, 337—338.

Драматический характер — 252, 254, 329—333, 335, 337—341, 347—349, 355, 361—366, 370—371, 373, 376—394.

Ситуация в драме — 330, 339, 347, 349, 354—355, 368.

Конфликт в драме — 271, 313, 330, 332, 334, 336—340, 347, 362—366, 370, 373.

Монолог — 340, 342.

Диалог — 340, 343.

Синтез искусств в драме — 351.

Драма и музыка — 149—150, 351—352, 355—356, 359—361.

Жанры драматической поэзии — 361—398.

Драма для чтения — 353—354.
 Трагедия как жанр драматической поэзии — 330, 350, 359, 361—366.
 Комедия как жанр драматической поэзии — 330, 359, 361—362, 366, 369.
 Драма как жанр драматической поэзии — 361—362, 369—371, 394—395.

ДУХ

Дух как субъективность — 9—10.
 Дух в искусстве превращает непосредственную наличность в видимость — 11, 21—22.
 Духовное содержание и способ выражения — 17, 21, 50, 109, 165—166, 356, 360.
 Полнота духа раскрывается в поэзии — 13.
 Глубина духа — 30.
 Средоточие в себе духа недоступно скульптуре — 30.
 Единство духа — 32.
 Раскрытие духа через внешнюю сторону живописи — 74—75.
 Духовное рефлексирование в живописи — 36.
 Живопись дает лицо, претворенное духом — 74—75.
 Духовный идеал — 43—44.
 Подготовка внешней художественной среды для духа в архитектуре — 95.
 Жизнь духа — 43.
 Единство духа и природной формы в скульптуре — 96.
 Субстанциальная проникновенность духа — 44.
 Духовность — принцип поэзии — 158—160.
 Дух в архитектуре — 94.
 Собственный предмет поэзии — духовное — 168, 177.
 Духовное сознание — 104, 241.
 Дух наций в эпосе — 235, 241, 248.
 Дух наций в музыке — 112.
 Дух в лирике освобождается не от чувства, но в нем — 290.
 Лирика — целостное высказывание внутреннего духа — 302.
 Духовная проникновенность внешней объективности — 139.
 В искусстве дух освобождается от конечного — 398.
 Чувственное и духовное — 157, 161, 165—166.

В центре драмы — экспозиция внутреннего духа действия — 340.
 Духовное и телесное — 9, 11, 21, 40, 80, 82, 94, 158—159.
 Неадекватность духа в архитектуре — 94, 98—99, 157, 164—165.
 Дух эпохи — 183, 349.
 Дух народа — 183, 230, 241, 247.
 Духовный смысл стихосложения — 212, 215—216.
 Свобода духа — 221.
 Духовное в индивидуальной форме — 230.
 Мировой дух — 248.
 Дух в лирике — 302—303, 307.
 Речь как выражение духа — 329.
 Духовные силы в мифологии — 334.
 Духовное созерцание — 350.
 Творчество духа — 364.
 Духовное, субъективное в музыке — 12, 95—103, 106—107, 109—113, 120—123, 129—131, 134—142, 145, 148—153, 157, 160—161, 191—193, 313.

ДУША

Глубина души в сочетании с характерностью в живописи — 30.
 Изображение души у греков — 30.
 Задумчивость как усвоение предмета не по внешней реальности, а по идеальному смыслу — 135.
 Блаженство души — 31.
 Задумчивость как выражение содержания для субъективности чувства — 135.
 Субстанциальная задумчивость — 31.
 Душевное страдание в живописи — 37.
 Выражение души в монологе — 342.
 Красота души — 40.
 Душа как предмет живописи — 43.
 Душа в итальянском искусстве — 81—82.
 Душа в музыке — 65, 97, 106—107, 111, 120—124, 130, 134—142, 145, 148—153, 157, 160—161, 191—193, 313.
 Душа в лирике — 225, 291, 301—302, 313.

Е

ЕДИНИЧНОСТЬ

Преобладание единичного в живописи — 19.

Единичное в скульптуре — 101.
 Единичное в изобразительных искусстваах — 101.
 Единичность и всеобщность в поэзии — 169, 174, 194.
 Содержание лирики — нечто единичное в ситуациях и предметах — 291.

ЕДИНСТВО

Единство света и тьмы — 24—25.
 Единство духа со своей телесностью в скульптуре — 9—10.
 Единство духа с собой в другом — 32.
 Внешнее единство — 72.
 Единство единичного в произведении искусства — 101.
 Единство духовной индивидуальности — 74.
 Единство тем в музыкальном произведении — 101.
 Единство души и тела — 82.
 Пластическое единство в музыке — 102.
 Единство тонов в аккорде — 128—129.
 Единство общего и индивидуального в поэзии — 174—175.
 Единство «я» и такт (музыкальный) — 116—117.
 Единство частей и целого — 178, 180.
 Единство обнаруживает себя через неединообразное — 118.
 Поэт как единый индивид — 249—250.
 Единство образа в поэзии — 159.
 Единство художественного произведения — 101, 174, 180, 190.
 Единство раскрывается как реальное обособление своих отдельных сторон — 176.
 Единство поэм Гомера — 235.
 Недостаток строгого единства в эпосе — 264.
 Единство эпического произведения — 260—274.
 Единство лирического произведения — 293, 297, 308.
 Единство драмы в отличие от эпоса и лирики — 335.
 Единство места в драме — 335—336.
 Единство времени в драме — 335—337.
 Единство действия в драме — 335, 337—338.
 Конкретное единство изображения в древнегреческом театре — 356.

ЕСТЕСТВЕННОСТЬ

В качестве отдельного субъекта человек обладает естественным бытием — 10.
 Скульптура не ограничивается воспроизведением лишь естественного бытия — 21.
 Естественность изображения опирается на игру красок — 48.
 Теория, которая стремилась изгнать стихосложение на основании того, что оно грешит против естественности — 203, 341—342.
 В эпическом жанре на первый план выдвигается естественная сторона характера — 244.
 Естественные задатки и благоприобретенное образование — 300.
 Естественное и прозаическое — 342.

Ж

ЖАНРЫ

Жанр и членение произведения искусства — 180.
 Классификация жанров и половинчатые жанры — 272—273.
 Жанры прозы — 181.
 Жанры эпоса 275, 280.
 Жанры лирики 317, 319—321, 326.
 Жанры драмы — 361—362.
 Жанры поэзии стран Востока — 275—276.
 Наполовину прозаические жанры у римлян — 280.
 Жанр «Песни о Нибелунгах» — 282.

ЖИВОПИСЬ

Живопись как романтическое искусство — 12, 16—17, 44, 95, 158, 164, 166, 274.
 Живопись и действительность — 48.
 Пропитанность внешнего мира субъективностью в живописи — 19—20, 30.
 Антропоморфизирование в живописи — 34.
 Удобопонятность в живописи — 69.
 Детализация и характер в живописи — 72—73.
 Специфика живописи — 12, 15—17, 30, 43, 45, 64—66, 77, 95.
 Время в живописи — 64—65.
 Действие в живописи — 27, 64—66, 68—69, 78.

Ситуация в живописи — 30, 63—66, 68—69, 76, 86.
 Созерцание в живописи — 21—22, 29, 60, 65, 74, 77, 83, 100.
 Группировка образов в живописи — 63, 71—72, 76, 78.
 Чувство в живописи — 26—27, 30, 65, 68—70, 95.
 Содержание живописи — 15, 19—22, 28—29, 32, 43—46, 49, 60, 63.
 Материал живописи — 15, 18—19, 21, 25, 29, 46, 49, 60, 122, 166.
 Свет в живописи — 24—26, 48, 51—59.
 Цвет в живописи — 24, 48, 50—59, 63, 95, 103, 161—163, 166, 180, 206.
 Линейная перспектива — 49—50, 56, 59.
 Воздушная перспектива — 56—57, 59.
 Рисунок — 50—51, 75.
 Колорит — 16, 27, 51—59, 63, 76—78, 90, 95, 103.
 Композиция — 27, 61, 63, 71—72, 90.
 Сюжет — 17, 27—30, 38, 44, 46, 49, 78, 83.
 Живопись и архитектура — 20, 23, 26, 61, 77, 90, 158.
 Живопись и скульптура — 20—23, 26, 30, 49, 61, 63—64, 66, 72, 77, 87, 99, 104, 122, 137, 139.
 Живопись и музыка — 30, 64—81, 97—99, 101, 104, 113, 116, 122, 137—139, 150, 158.
 Живопись и поэзия — 30, 64—68, 95—102, 104, 158—159, 161, 164, 168, 192, 203—204.
 Портрет в живописи — 46, 62, 74—76, 78, 80, 86, 90.
 Пейзаж в живописи — 44—45, 53, 55, 57, 60, 69—70, 75, 80, 86, 90.
 Религиозные сюжеты в живописи — 35—44, 68—71, 73, 78, 85, 120.
 Двойственность оценки живописи со стороны сюжета и выполнения — 26—27, 49.
 Жанровая живопись — 77.
 Историческое развитие живописи — 77—93.
 Прогресс в живописи — 63, 74, 85.
 Восточная живопись — 19.
 Византийская живопись — 61, 78, 83.
 Античная живопись — 16, 18—19, 29—30, 32, 79.
 Итальянская живопись — 40, 42, 51, 77—78, 80—90.

Немецкая живопись — 41—42, 61, 66—67, 79, 88—91.
 Нидерландская (голландская) живопись — 41—42, 51, 54—55, 59, 61, 79, 88—93.

ЖИЗНЬ

Внутренняя жизнь — 30, 65—66, 68, 72, 74, 102, 180, 290, 296, 313, 373.
 Искусство достигает полной жизненности, пройдя разнообразные ступени и переходы — 61.
 Естественная жизненность в живописи — 87—88.
 Жизнь и поэзия — 189.
 Национальная жизнь в эпосе — 236, 243.

З

ЗВУК (тон)

Объективность звука — 97.
 Преходящий характер звука — 97, 179.
 Звук идеальнее реальной телесности — 96.
 Неизобразительный характер звука — 97.
 Звук как выражение и исчезающее внешнее — 97, 112, 160.
 Звук и внутреннее духовное содержание — 104, 107, 113, 160—161.
 Звук как материал музыки — 96, 98, 103, 113—114, 122, 158, 160—163, 166, 180, 207.
 Музыкальный звук — 98, 102—103, 111.
 Фигурации звуков — 98—99, 134, 157.
 Звук как материал поэзии и музыки — 101—103, 161, 207.
 Звук речи — 103, 193.
 Звук поэзии — 205—207, 215, 218—219, 224—312.
 Звуковой образ — 103.

И

ИДЕАЛ

Идеал и природа — 28.
 Идеал искусства — 80.
 Идеал и прекрасное — 168.
 Свобода идеала — 173.
 Классический идеал — 30, 73, 82.
 Идеал пластического искусства — 73.

Романтический идеал — 42, 80.
 Духовный идеал — 43—44.

ИДЕАЛЬНОСТЬ

Идеальность скульптуры — 10, 72.
 Идеальность классических форм — 72, 94.
 Идеальность света — 24.
 Слух идеальнее зрения — 96.
 Идеальная красота — 27, 87—88, 94, 140.
 Идеальная субъективность — 95, 97, 129.
 Идеальная сфера времени — 108.
 Идеальное содержание живописи — 31, 44, 92, 95.
 Прогрессирующая идеальность в развитии искусств — 164.
 Идеальность цвета в живописи — 59, 156.
 Идеальность в музыке — 96—97, 134, 161.
 Идеальное художественное изображение — 168.
 Абстрактная идеальность — 364.
 Субстанциальная идеальность — 375.

ИДИЛЛИЯ. См. эпос.

ИЗОБРАЖЕНИЕ

Способ изображения — 9, 15, 26, 164.
 Изображение внешнего в отношении к субъективности — 10.
 Идеальное художественное изображение — 168.
 Изображение объективности как общения духа — 12—13.
 Субъективность в наглядном изображении — 289.
 Изображение внешнего в живописи не исчерпывает содержания — 20.
 Изображение характера на портрете — 75.
 Условия изображения индивидуального в скульптуре — 94.
 Чувственное изображение — 361.
 Символический способ изображения — 94, 99.
 Изображение деталей и частных в поэзии — 159, 176—177.
 Изображение в эпосе — 239—240, 254, 267, 297.
 Изображение в драме — 329—330, 332, 361.
 Эпический способ изображения — 229—230, 260, 262—263.

ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ

Отношение индивидуального и субстанционального — 9, 14, 19, 30, 34—35, 63, 92—94, 108, 173, 182, 194—195, 225, 232, 235, 275, 322—323, 329, 332, 334, 349, 354, 362, 364, 368, 371, 374, 397.
 Энергия индивидуальности — 46.
 Несоответствие внешнего образа и внутренней индивидуальности в живописи — 19.
 Индивид и судьба в античности — 32.
 Многообразие связей индивида в живописи — 26.
 Индивидуальность характера — 33, 72—73, 78, 82, 88, 94, 175, 180, 226, 264—265, 279, 292.
 Индивидуальность в ее красоте — 39.
 Индивидуальная выразительность портрета — 74.
 Индивиды в поэзии — 175.
 Индивидуальность образов в живописи — 49, 69—70, 72—74, 78.
 Значение индивидуального в поэзии — 177, 223.
 Индивидуальность гения не определяет содержания и формы искусства — 321.
 Поэт как единый индивид — 249—250.
 Индивидуальность и субъективность — 183, 313.
 Всеобщие цели индивидов — 182.
 Индивидуальное в характеристике внутреннего и внешнего в драме — 180.
 В драме индивиды проявляются не только в своей внутренней жизни, но и в реализации своих страстей — 226.
 События в эпосе осуществляются только через индивида — 249—250.
 Индивидуальное в лирике — 293, 299—300, 313—314, 316, 322, 326.
 Индивидуализация содержания и формы — принцип лирики — 305.
 Классическая индивидуальность в греческой лирике — 323.
 Индивидуальность в драме — 330—332, 347, 377, 381.
 ИНТЕРВАЛ. См. музыка.

ИСКУССТВО

- Искусству доступна полнота человеческого — 10.
 Искусство меняет нашу точку зрения на действительность — 47.
 Искусство и природа — 45—46.
 Превосходство искусства над действительностью — 48.
 Искусство очищает изображаемое от случайного и побочного и раскрывает внутреннюю одухотворенность — 75.
 Искусство возникает из духовных чувств — 85.
 Искусство дает наглядное представление о том, что такое вообще человек и что такое данный человек — 92—93.
 Сила искусства — 110.
 Сфера искусства — чувственные внешние формы духа — 157.
 Искусство первоначально ищет свое содержание — 165.
 Искусство переносит концепции внешнего бытия в идеальную сферу — 157.
 Искусство и красота — 165, 398.
 Искусство в его развитии — 165.
 Видимость свободы в искусстве — 172.
 Пограничные сферы искусства — 165.
 Искусство и истина — 398.
 Искусство любит останавливаться на особенном — 176.
 Искусство и действительность — 47—48, 177.
 Цель искусства — 186, 398.
 Драма как высшая ступень искусства — 329.
 Разрозненную и бесконечную действительность искусство превращает в замкнутый и самостоятельный мир — 269.
 Прекрасное искусство — 168, 186, 398.
 Искусство ниже философии по свободе самосознания духа — 304.
 Искусство актера — 355—358.
 Распад искусства — 398.

ИСПОЛНЕНИЕ

- Музыка как исполнительское искусство — 153—156.
 Исполнение эпоса — 225.
 Исполнение драматического произведения искусства — 350—361.

ИСТИНА

- Истина в искусстве — 398.
 Истинное — предмет поэзии — 162, 229, 398.
 Объективная истина во внешней объективности и деятельности — 334.
 Истинное в драматической поэзии — 333, 362.
 Истина не исчерпывается в естественной истории, но раскрывается в истории мира — 398.
 Истина и прекрасное — 398.

ИСТОРИЧЕСКОЕ

- Предмет истории — 182.
 История и конкретность — 159—160, 321, 362, 374.
 Историю изображаемого явления живопись реализует неадекватно — 159.
 Исторические особенности поэзии — 173.
 Поэзия и исторические сочинения — 180—184, 187—190.
 Историческое развитие живописи — 77—93, 274.
 Историческое развитие эпической поэзии — 274—289.
 Историческое развитие лирической поэзии — 290, 320—329.
 Историческое развитие драматической поэзии — 374—398.

К

КАНЦОНА. См. лирика.

КЛАССИЧЕСКОЕ

- Идеальная самостоятельность классического изображения — 30, 32.
 Классическая форма искусства — 30, 94, 157, 180, 321, 323.
 Классическая архитектура — 257, 274.
 Скульптура как классическое искусство — 164, 274.
 Классическая индивидуальность — 323.
 Классический эпос — 275, 278—280.
 Греческая лирика — 314, 323.

КОЛЛИЗИЯ (конфликт)

- Различие эпической и драматической коллизии — 243—244.

- Военные конфликты — 243—246.
 Коллизия у Данте — 244.
 Коллизия в современном романе — 273.
 Коллизия — основа драматического действия — 271, 313, 330, 332, 334, 336—340, 346—347, 362—366, 373.
 Коллизия в трагедии — 363—364, 366, 370, 373, 375, 377—380, 389—392.
 Конфликт в лирике — 307.

КОЛОРИТ

- Колорит в живописи — 51—59.
 Магия колорита — 56—59, 63, 95.
 Колорит делает художника художником — 50.
 Колорит венецианцев — 51.
 Светлое и темное — абстрактная основа колорита — 51.
 Колорит в изображении телесности — 56—58.
 Вершина колорита — независимая от объекта игра рефлексов — 59.

КОМИЧЕСКОЕ

- Комическое как таковое — 366—367, 371, 383—384.
 Комическое и смешное — 367, 395.
 Случайность в комическом — 362.
 Комическое снижение и преувеличение — 199.
 Сатира — 202, 325, 367.
 Юмор — 293, 298, 398.
 Сарказм — 324.
 Ирония — 375.
 Комедия как жанр драмы — 330—350, 359—362, 383—386.
 Комические образы — 251.
 Комические характеры — 367—368, 397.
 Комические ситуации — 368, 397.
 Комическое действие — 367—368.
 Комическое разрешение конфликта в романе — 274.
 Современная комедия — 395—398.
 Субъективность как центр комедии — 362, 366, 369—371.
 Комедия сатиров — 369—370.
 Античная комедия — 369—370, 372, 383—386.
 Комическое в голландской живописи — 92.
 Комическое у Аристо и Сервантеса — 286—287.
 Комическое и трагическое — 369—370.

КОНКРЕТНОЕ

- Конкретное как единство существенных определений — 159.
 Конкретное как определенность, индивидуализация — 49, 160, 174—175, 243, 315, 337.
 Конкретность и историзм — 159—160, 321, 362, 374.
 Конкретное и абстрактное — 163, 194, 198, 305.
 Конкретное и наглядность — 196, 267.
 Конкретное единство как полнота связей — 364.
 Произведение искусства как конкретное целое — 113, 174, 178.
 Конкретная телесность — 163.
 Конкретная действительность — 158, 337.
 Конкретная реальность — 316.
 Конкретная свобода — 322.
 Конкретное бытие — 230.
 Конкретное сознание — 111, 184, 304.
 Конкретное действие — 352.
 Внешние конкретные условия — 334.
 Конкретность субъективности — 20.
 Конкретная объективность как бытие внутренней жизни — 68.
 Конкретное в музыке — 115, 121—122, 127—128, 132, 140.
 Конкретный субъект — в центре лирики — 305, 309.

КРАСКА. См. цвет.

КРАСОТА

- Идеальная красота — 27, 72, 87—88, 94, 140.
 Свобода и красота — 82, 87—89, 100, 178, 269.
 Свободная красота искусства сопротивляется рассудочности — 178.
 Духовная красота — 72—73, 88.
 Красота и искусство — 165.
 Поэтическая красота — 189.
 Чувственная красота — 139, 204.
 Непосредственная красота — 234.
 Красота образов — 78, 82.
 Самостоятельная красота отдельных искусств — 351.
 Красота формы — 44, 73, 80, 89.
 Классическая красота — 110, 147.
 Античная красота — 36, 87, 90, 94.
 Пластическая красота скульптуры — 72, 101, 157.
 Красота романтического идеала — 42.

Красота в живописи — 37, 39, 40, 62, 72, 78, 82, 85.
 Для выражения духовной красоты художник избегает безобразных внешних форм — 72.
 Красота группировки — 27, 360.
 Красота красок — 43.
 Красота композиции — 85.
 Красота индивидуальности в живописи — 72.
 Отсутствие здоровой красоты фигур в немецкой живописи — 67.
 Музыкальная красота — 147—148.
 Красота сочетаний звуков — 99, 163.
 Красота голоса — 125.
 Красота ритма — 209.
 Трагическая красота — 389.
 Красота зрелого возраста — 307.

Л

ЛАД. См. музыка.

ЛИРИКА

Субстанциальное в лирике — 292, 322, 325—326.
 Индивидуальное в лирике — 293, 299—300, 307, 313—314, 316, 326.
 Созерпание в лирике — 289—290, 292, 296.
 Содержание лирики — субъективность — 291—293, 297—303, 305, 308—309, 313, 316, 326, 331.
 Форма в лирике — 291.
 Лирика освобождает дух не от чувства, но в нем — 290.
 Лирика как самовыражение — 291, 296—298, 305, 315—316.
 Лирика не ограничивается внутренним, но раскрывает и внешнее — 297—298.
 В лирике субъект превращается в объект, очищенный от случайности настроений — 290, 321—322.
 Особенности лирики в отличие от эпоса и драмы — 232, 250, 254, 260—261, 263, 275, 290—292, 294, 301, 305, 308, 310, 325, 329—331, 333, 335, 338—339, 341, 348, 361—362, 376—377.
 Многообразие способов изображения в лирике — 180.
 Способ изображения в лирике — 180, 291.

Лирическая поэзия и рифма — 219.
 Чувство в лирике — 180, 225—226, 260, 291—292, 300, 304—305, 316, 319—320.
 Лирика и музыка — 149, 219, 311—313, 325—326.
 Предпосылки возникновения лирики — 232, 299—300.
 Историческое развитие лирики — 290, 320—329.
 Восточная лирика — 321—323.
 Греческая лирика — 323—325.
 Римская лирика — 225.
 Лиро-эпические произведения — 273, 294.
 Лирические жанры — 313—320.
 Эпиграмма — 294, 325.
 Романс — 273, 294—309, 312.
 Баллада — 273, 292, 294—295, 309, 312.
 Псалмы — 314—315.
 Дифирамб — 314.
 Гимны — 297, 314, 322—323.
 Ода — 315—316, 320.
 Песня — 298, 300—303, 305, 307, 312, 317—318, 342.
 Послание — 292, 313, 318.
 Сонет — 219—220, 313, 318.
 Канцона — 219—220, 313.
 Элегия — 228, 292, 295, 313, 318, 323—324.
 Мадригал — 219.
 Лирическая народная поэзия — 301, 317—319.

М

МАДРИГАЛ. См. лирика.

МАНЕРА

Манера освещения художником предметов в живописи — 52.
 Манера постижения и восприятия — 294.
 В манере обнаруживаются специфические строи народов, провинций, эпох и индивидуальностей — 28.
 Разнообразие колорита не есть капризная манера — 60.

МАСТЕРСТВО

Античные народы не могли довести живописное мастерство до степени, которой оно достигло в эпоху средневековья — 17.
 Мастерство обнаруживается не в чувственной красоте форм, а во внутренней одухотворенности — 17.

Мастерство у Рафаэля и голландских художников — 27.

Мастерство поэта в оде — 316.

Современное драматическое мастерство актера — 358.

Мастерство интриги в комедии — 396.

МАТЕРИАЛ

Чувственный материал искусства — 11—12, 14, 122, 161, 164—165, 194, 216, 329, 352.

Материал романтических искусств — 11, 164.

Материал архитектуры — 24, 94, 166.

Материал скульптуры — 122, 157, 160, 166.

Материал живописи — 15, 18—19, 21, 25, 29, 46, 49, 60, 122, 166.

Непостоянство материала живописи — 95.

Материал не безразличен для художника — 144.

Материал музыки — 96, 98, 103, 113—114, 122, 158, 160—163, 166, 180.

Материал поэзии — 160—162, 164, 168, 170, 190—191, 193—194, 199, 216, 224.

Материал драмы — весь человек — 352.

Свобода владения материалом — 184, 203.

МАТЕРИЯ

Материя в произведении искусства — 113.

Материя в архитектуре — 94.

Материя в живописи — 95—96.

Материя в музыке — 99, 160.

Материя в поэзии — 190.

МЕЛОДИЯ

Мелодия как выражение содержания — 109.

Мелодия как единство содержания и формы — 115, 130.

Выразительность мелодии — 81, 120—121, 149—150.

Свобода мелодии — 130—131.

Мелодия как звучание души — 130—131, 138, 140, 313, 323.

Мелодия и стих — 141, 204.

Ритм мелодии — 120.

Такт, ритм, гармония подчинены мелодии — 132.

Соотношение мелодии и гармонии — 132—134, 143.

Мелодичное и характерное — 146—147.

МЕТАФОРА. См. поэзия.

МЕТОД. См. способ.

МИРОСОЗЕРЦАНИЕ

Миросозерцание и поэзия — 172—173.

Теоретическое миросозерцание — 192. Каждой эпохе свойственно особое миросозерцание — 173.

Из лирики не изъята субстанциальная сторона миросозерцания — 292.

Выражение миросозерцания в классической лирике — 323.

Миросозерцание в драме — 334, 348, 371.

Миросозерцание в эпосе — 271, 333.

МИФОЛОГИЯ

Греческая мифология — 328.

Мифология в христианской живописи — 30, 80.

Мифология и индусский эпос — 276—277.

Персидская мифология — 278.

Мифология «Эдды» — 281.

Мифология у Клопшток — 327—328.

МОРАЛЬНОЕ. См. нравственное.

МУЗЫКА

Музыка как романтическое искусство — 12, 95, 98, 157, 164, 166, 274.

Внутреннее, субъективное, духовное чувство, душа в музыке — 12, 95—103, 106—107, 109—113, 120—123, 129—131, 134—142, 145, 148—153, 157, 160—161, 191—193, 313.

Содержание музыки — 95, 97—98, 101, 105—109, 112, 131, 134—136, 143, 151, 158.

Форма музыки — 95, 97—98, 102.

Материал музыки — 96, 98, 103, 113—114, 122, 158, 160, 166, 180.

Средства музыки не даны природой — 114.

Математические отношения в музыке — 114, 125—126, 158.

Действие музыки — 97, 112—113.
 Субъект вовлекается в восприятие музыки — 110.
 Восприятие музыки профаном и знатоком — 152.
 Сочетание в музыке задушевности и рассудочности и их возможное обособление — 110, 153.
 Мелодия — 81, 109, 115, 120—121, 130—134, 138, 140—141, 143—144, 149—150, 194, 204, 312—313, 323.
 Речитатив — 142—144, 151, 154.
 Гармония — 99, 109, 115, 121—134, 143, 160—161, 194, 204.
 Лад — 122, 125, 127, 130, 132, 141.
 Интервал — 125—127, 130.
 Гамма — 125, 127, 130.
 Аккорды — 127—130, 132.
 Консонанс и диссонанс — 133.
 Устранение пространства в музыке — 21, 96, 99, 109.
 Время в музыке — 99, 108, 110, 115—121, 130.
 Ритм в музыке — 110, 115—116, 119—121, 130—132, 134, 141, 204.
 Темп — 115, 207.
 Такт — 110, 115—121, 130—132, 141, 207—208, 312.
 Человеческий голос в музыке — 81, 113, 122, 124, 134—136, 151—155, 360.
 Музыкальные инструменты — 121—125, 151, 155, 326, 360.
 Инструментальная музыка — 81, 113, 134—136, 151, 155.
 Музыка и архитектура — 98—99, 112, 114, 118, 134, 137.
 Музыка и скульптура — 98—101, 104, 116, 122, 137, 139, 140, 150, 153.
 Музыка и живопись — 30, 64—65, 81, 95, 97—99, 101, 113, 116, 122, 137—139, 140, 150, 153.
 Музыка и поэзия — 97—98, 100, 102—105, 108, 120, 140—150, 153, 158—161, 164, 168, 190, 192, 204, 207—208, 213, 219, 222—223, 326.
 Музыка и эпос — 148—149, 154.
 Музыка и лирика — 149, 219, 311—313, 325—326.
 Музыка и драма — 149—151, 351—352, 355—356, 359—361.
 Аккомпанирующая музыка — 136—150, 355—356.
 Музыка как исполнительское искусство — 112—113, 137, 153—156.
 Музыка как подспорье деятельности — 110—112.

Зародыши музыки в восклицаниях и междометиях — 107, 138.
 Итальянская музыка — 81, 105, 121, 124, 140, 148, 154.
 Немецкая музыка — 105, 121.

МЫШЛЕНИЕ

Мышление и речь — 103.
 При самосознающем мышлении обнаруживается отличие созерцающего и созерцаемого — 108.
 Мышление и поэтическая фантазия — 163, 171, 304.
 Функция спекулятивного мышления — 171, 179.
 Мышление и поэтическое представление — 222—223.
 Лирика не допускает исключительно рациональной последовательности научного мышления — 310.
 Мышление и созерцание в поэзии — 194, 222—223.
 Мышление как примирение истинч и реальности — 172.

Н

НАГЛЯДНОСТЬ

Наглядность образов живописи — 80, 92, 159.
 Наглядность в живописи и в поэзии — 159.
 Музыка покидает наглядную видимость — 96, 109.
 Наглядность и поэтический эпитет — 196.
 Наглядность в поэзии — 168, 189, 281—282, 284, 289—290.
 Наглядность и переносное выражение — 196.
 В лирике исключается возможность придать широко наглядный характер внешней реальности — 260—261.
 Наглядность в восточной поэзии — 322.

НАРОД

Народ в живописи — 35.
 Народ и развитие искусства — 88.
 Поэзию имеют все народы — 173.
 Голландский народ — 91.
 Дух народа — 183, 230, 241, 247—248, 291.
 Народ и эпос — 230—232, 235—237, 241, 245—246, 301.

- Сознание народа — 231, 241.
 Почти всякий народ имел дело с какой-либо чуждой культурой — 234.
 Народ в драме — 331.
 Каждый народ образует по себе нечто цельное — 245.
 Лирика народа — 292.
 Народная поэзия — 145, 300—303.
 Народная поэзия и художественная поэзия — 303.
 Народ и песня — 300—303, 317—320.
 Народные песни — 120—121, 236, 301, 318.
 Народ — как плодоносная почва, на которой возникают индивиды — 376.

НАЦИОНАЛЬНОЕ

- Национальная история — источник живописи — 80, 90.
 Национальные различия в скульптуре и живописи — 28.
 Национальные особенности поэзии — 173—174.
 Национальные особенности поэтической речи — 201—202.
 Дух нации в эпосе — 235, 241, 248.
 Национальная жизнь в эпосе — 236—237, 243.
 Национальный характер — 250, 252.
 Субстанция нации — 241, 245, 248.
 Наивное сознание нации в эпосе — 232.
 Два вида национальной действительности — 241—242.
 Национальное и общечеловеческое — 173—174, 241, 301—302, 346, 378.
 Национальное в эпосе — 231—233, 235—241, 245—246, 248, 279, 294.
 Национальное в лирике — 292, 299—303, 308, 317—318, 323, 325—326.
 Драма — продукт национальной жизни — 331—333, 352, 378.

НЕОБХОДИМОСТЬ

- Необходимость и свобода — 131, 133.
 Субстанциальные обязанности человека как внешняя, ему самому не имманентная необходимость — 232.
 Необходимое в эпическом событии — 233, 245, 254.

- Способы изображения необходимого в эпосе — 254.

Драма должна выявить живое действие в себе покоящейся необходимости — 334.

Необходимость развязки не есть слепая судьба — 380.

НОВЕЛЛА. См. эпос.

ПРАВСТВЕННОЕ (моральное)

- Нравственность в эпосе — 271.
 Обычная нравственность — 251.
 Нравственное как содержание драмы — 244, 334.
 Нравственное есть божественное в его мирской реальности — 363.
 Нравственные силы — 363, 386.
 Нравственная субстанция трагедии — 363—364, 383, 389.
 Нравственная субстанция как конкретное единство — 364.
 Конфликт нравственных сил и справедливость — 366.
 Аристофан не смеется над подлинно нравственным — 369.
 Две различные формы для сферы нравственного в деятельности — 374—375.
 Античная трагедия усматривает единственно существенный базис в нравственной субстанции — 386.

О

ОБРАЗ

- Образ как таковой — 14.
 Красота образов — 78, 82.
 Содержание и внешний образ — 191.
 Образность в собственном и переносном смысле — 196.
 Образы фантазии — 160, 250.
 Гармония образа и его выражения — 80.
 Человеческий образ — 21, 29, 84, 100, 203.
 Образ в пластическом произведении искусства — 101.
 Статичность образов живописи и скульптуры — 116.
 Пространственная полнота образа в живописи — 50.
 Образ как видимость в живописи — 18.
 Уменьшение образа в линейной перспективе — 56.
 Духовные образы в живописи — 21, 29.

Группировка образов в живописи — 63, 71—72, 76, 78.

Игра образов в живописи — 60.

Субстанциальность образов в живописи — 61.

Вспомогательные образы в живописи — 70.

Индивидуальность образов в живописи — 72—73, 78.

Наглядность образов живописи — 80, 92, 159.

Звуковой образ — 103.

Образ как содержание поэзии — 161—162, 169.

Образность поэтического представления — 194, 196—198.

Неотчетливость поэтического образа в сравнении с прозаическим представлением — 197.

Образ и чувство в поэзии — 65.

Образы народного духа в эпосе — 231—232.

Поэтический образ — 307.

Образы беллетристики — 203.

Комические образы — 251.

Трагические образы — 251.

ОБЪЕКТИВНОСТЬ

Независимость объективности от произвола — 9.

Духовная проникновенность внешней объективности — 139.

Объективность и ее отношение к субъективности — 9, 139.

Объективная реальность — 248.

Объективность как внешнее, существующее для представления — 9, 12, 139.

Объективная сторона в живописи начинает исчезать — 95.

Объективность в музыке сама остается субъективной — 95.

Пространственно пребывающая объективность отличает живопись от музыки — 97.

Объективность внутреннего начала — 103.

Поэзия превращает внешнюю объективность во внутреннее — 103—104.

Объективность эпоса — 154, 225, 233—234, 247, 260, 263—264, 291, 309, 339.

В драме объективное изображается как принадлежащее субъекту — 225.

В лирике объективный мир предстает через субъекта — 308—309.

ОДА, См. лирика.

ОПРЕДЕЛЕННОСТЬ

Художник стремится к определенности — 49.

Определенность ситуаций — 77, 308.

Определенность характеров — 77, 362, 375.

Определенность материала — 163—164.

Определенность содержания в стихотворном размере — 210.

Определенность действия в эпосе — 271.

П

ПАФОС

Субстанциальный пафос — 346.

Пафос действующих лиц драмы — 333.

Объективный и субъективный пафос — 343.

Пафос обстоятельств и цели — 395.

Индивидуальный пафос — 375, 381.

Пафос у Шиллера — 388.

ПЕРСПЕКТИВА

Линейная перспектива — 49—50, 56.

Воздушная перспектива — 56—57.

ПОДРАЖАНИЕ

Подражание в живописи — 45.

Подражание природе — 45—46.

Подражательная искусственность у Горация — 316.

Подражание в лирике александрийских поэтов — 325.

ПОНЯТИЕ

Понятие и реальность — 167, 171.

Понятие как субъективное — 129.

В подлинной классификации может получить место лишь то, что соответствует понятию — 272.

ПОРТРЕТ

Портретное сходство в живописи — 46.

Портрет в живописи и его интерес — 62.

Портретность и индивидуальный характер — 73—74.

Портрет должен льстить — 75.

ПОСЛАНИЕ. См. лирика.

ПОЭЗИЯ

- Поэзия как наиболее всеобщее искусство — 13, 164, 170, 290, 321.
- Поэзия как романтическое искусство — 158.
- Содержание поэзии — 161—164, 168, 173, 176, 190, 198.
- Форма поэзии — 161—162, 172, 222—225, 231, 289.
- Материал поэзии — 160—162, 164, 168, 170, 190—191, 193—194, 199, 216, 224.
- Поэтическое как таковое — 167—168, 222, 351.
- Поэзия и жизнь — 189.
- Объективная сторона поэзии — внутренний образ — 161, 194.
- Объединение в поэзии частного и субстанциального — 158—159, 162.
- Единство общего и индивидуального в поэзии — 158—159, 176, 194—195, 198, 223.
- Поэзия и проза — 165—194, 197—199, 201, 203—304.
- Поэзия преобразует формы непосредственной действительности — 188.
- Чувственная неполнота поэзии — 158, 191.
- Поэзия и архитектура — 158—159, 164—166, 204.
- Поэзия и живопись — 30, 64—65, 104, 158—159, 161, 164, 168, 192, 203, 204.
- Чувство в поэзии — 68.
- Поэзия и музыка — 97—98, 100, 102—105, 108, 120, 140—150, 153, 158—161, 164, 168, 190, 192, 204, 207—208, 213, 219, 222—223, 326.
- Поэзия и исторические сочинения — 180—184, 187—190.
- Поэзия и красноречие — 184—187, 189.
- Поэтический жанр — 180, 219.
- Эпическая поэзия — 167, 177, 180, 220, 224—225, 227—289, 291.
- Лирическая поэзия — 167, 177, 180, 219, 225, 260, 289—329.
- Драматическая поэзия — 167, 177, 180, 225—226.
- Метафора — 322.
- Роль парафразы (тропа) в поэзии — 195—196.
- Стихосложение — 163, 167, 199, 202, 222, 340, 355.

- Историческое развитие эпической поэзии — 227—274.
- Первоначальная поэзия и ее особенности — 194.
- Античная поэзия — 173, 207, 213—214, 217, 221—222, 231—232, 313.
- Народная поэзия — 300—303.
- Восточная поэзия — 173—174, 192, 196, 214—215, 232, 371.
- Немецкая поэзия — 173.
- Итальянская поэзия — 81.
- Поэзия не может соревноваться с индивидуальной полнотой реального бытия — 177.

ПОЭТ. См. художник.

ПРАВДА

- Правда выражения в живописи — 74, 89.
- Художественная правда и близость к природе — 138.
- Правда в поэзии — 184.
- Внутренняя правда и выработка выражения — 201.
- Правда и изящная речь — 353.
- Драматическая правда — 353.

ПРАВДОПОДОБИЕ

- Правдоподобие и фантазия — 336.
- Менее всего решающее слово может зависеть от простого эмпирического правдоподобия — 337.

ПРЕДМЕТ

- Предмет и образ — 196.
- Предмет осваивается при помощи фантазии — 67—68.
- Эстетическая сторона предмета — 62.
- Специфический предмет живописи — 18.
- Предмет поэзии — бесконечное царство духа — 168, 173.
- Предмет поэзии — разумное в его индивидуальном проявлении — 173.
- В эпосе предмет раскрывается объективно — 291.
- В лирике предмет раскрывается субъективно — 300.

ПРЕДСТАВЛЕНИЕ

- Отличие представления от мышления — 222—223.
- Неопределенность представлений в живописи — 20.

Наглядное представление в живописи — 92.

Характер и свобода представления обуславливают поэтический язык — 193, 209—210.

Поэтическое представление — 160—162, 193—199, 210, 217, 222—223, 233, 290, 292.

ПРЕКРАСНОЕ

Прекрасное выражение — 76.

Духовность прекрасного в поэзии — 165.

Прекрасное и идеал — 168.

Цель поэзии — создание прекрасного и наслаждение им — 186.

Прекрасное искусство — 168, 186.

Гибель прекрасного в трагическом — 254.

Прекрасный герой — 252.

Существенные определения прекрасного — 398.

Прекрасное и истинное — 398.

ПРИРОДА

Природа в свете начинает становиться субъективной — 24.

Природа в живописи — 20—22, 44—46, 53, 55, 57, 60, 78, 83, 89—91, 100.

Обманчивое подражание природе — 46.

Отношение музыкальных тонов не содержится в природе — 113.

Природа не является собственным предметом поэзии — 168, 177.

Отношение человека к природе — 238.

Природа в эпической поэзии — 261.

ПРОЗА

Проза и поэзия в живописи — 67—68.

Проза конечного знания и искусство — 169—171.

Прозаическое и поэтическое восприятие — 166, 168—174, 197.

Прозаическое сознание — 170—171.

Стихотворная проза не дает поэзии — 203.

Область прозаического — 269—270.

Прозаическое у римлян — 280.

Лирическая художественная поэзия и проза — 303—304.

Проза чувственной действительности и истинность поэзии — 337.

В балете разум прозы остается далеко позади нас — 360.

Прозаическое и смешное — 395—396.

ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Произведение искусства изображает то, что соответствует разуму — 365.

Поэтическое и прозаическое произведение — 174—190.

Музыкальное произведение как расчлененное целое — 102.

Единство художественного произведения — 101, 174, 180.

Произведение и творчество — 256, 258.

Художественное произведение как свободный продукт индивида — 234.

Поэтическое произведение как органическая целостность — 168, 190.

Целесообразная связь частей и целого в поэтическом произведении — 178, 179.

В произведении искусства цель и осуществление даны непосредственно — 186—187.

Эпическое произведение как свободный продукт индивида — 234.

Единство и завершенность эпического произведения — 269.

Лирическое произведение не зависит от внешнего повода — 296.

Единство лирического произведения в субъективной задушевности — 308.

Драматическое произведение — 335—361.

Единство драматического произведения — 335.

ПРОСТРАНСТВО

Сведение трехмерного пространства к плоскости в живописи — 21—24.

Пространство и цвет в живописи — 26, 95.

Пространственная полнота образа в живописи — 50, 100, 116.

Пространство и время — 21, 65, 99, 111, 116, 159.

Пространство в живописи — видимость — 22, 24.

Уничтожение пространства в музыке — 21, 96, 110—111.

Р

РАССКАЗ. См. эпос.

РЕАЛЬНОСТЬ

Объективная реальность — 248.

Внешняя реальность — 12, 180, 247, 261, 289—290, 351, 361.

Реальность внутреннего сознания — 166, 290.

Реальность внутренней сферы есть сама задушевность — 290.

Реальность и понятие — 167, 171.

Предметная реальность и внутренняя сфера — 294.

Реальность предмета в образе — 196.

Реальное содержание и лирическая субъективность — 296.

Реальное бытие — 298.

Реальность действия в драме — 329, 351.

Чувственная реальность — 350.

РЕЛИГИЯ

Восточная религия — 229—230.

Субстанциальная задушевность религии — 31.

Религиозные сюжеты в живописи — 35—44, 68—71, 73, 78, 85.

Содержание живописи не сводится к религии — 45.

Религиозная поэзия — 189.

Религиозный эпос — 282—284.

РЕМЕСЛО

Ремесло как безжизненность и бездушие — 79.

Ремесло в византийской живописи — 79, 82.

Исполнение музыки требует художественной, а не только ремесленной деятельности — 137.

Артист — исполнитель как ремесленник и как художник — 154.

Мейстерзингеры — настоящие ремесленники — 241.

РЕФЛЕКСИЯ

Возникновение рефлексии — 229, 301.

Рефлексия как возвращение духа из телесной сферы к себе — 12.

Духовное рефлектирование в живописи — 36.

Пора, когда человек начинает рефлексировать в самом себе — 299.

Лирика стремится вызвать рефлексивное направление в слушателе — 305.

Рефлексия в лирике — 293, 309—310, 316—317, 319.

Рефлексии у Данте — 250.

Рефлексия, направленная на всеобщее, легко впадает в дидактизм — 309.

Рефлексия побуждает субъект выйти за пределы своей непосредственной индивидуальности — 317.

РЕЧЬ. См. язык.

РИСУНОК. См. живопись.

РИТМ

Ритм в музыке — 110, 115—116, 119—121, 130—132, 134, 141, 204.

Стихотворный ритм — 120, 141, 193—194, 203—213, 217, 220—221, 311—312, 315, 317, 320, 323, 326.

Ритмическое стихосложение — 205—212, 220.

РЕЧИТАТИВ. См. музыка.

РОМАН. См. эпос.

РОМАНС. См. эпос.

РОМАНТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Романтическая форма искусства — 17—19, 29, 95, 180, 321—322, 325.

Принцип субъективности как основа романтического искусства — 9—13, 212—213, 397.

Романтические характеры — 389.

Романтическое содержание в средневековом эпосе — 284.

Несоответствие субъективности и внешнего в романтическом искусстве — 180.

Романтическая лирика — 313, 321—323.

Романтическая поэзия — 145, 200, 213, 218, 321.

Романтическая задушевность — 321.

Романтическая архитектура — 274.

Деление романтического искусства — 12—13.

Романтическая трагедия — 338, 372—374.

С

САМОСОЗНАНИЕ

- Самосознание как «я», ставшее для себя объектом — 117.
 В самосознании различаются созерцаемое и созерцающее — 108.
 Представления и мысли в самосознании — 108.
 Самосознающее представление у поэта — 192.
 Самосознание в драме — 349.
 Самосознание в музыке — 108.

СВЕТ

- Свет как физическое «я» природы — 24.
 Свет как материал живописи — 24—26.
 Свет и цвет — 26, 53—54.
 Свет как всеобщее средство предметной видимости — 24—25.
 Свет и тень — 25, 48, 51—59.
 Светлое и темное — абстрактная основа колорита — 51.
 Моделировка светотенью — 52.
 Манера освещения — 52.

СВОБОДА

- Свобода элементов в романтическом искусстве — 9—10.
 Свобода деталей в живописи — 28, 91.
 Свобода в итальянской поэзии — 81.
 Свобода субъективной сферы в живописи — 72, 89, 109.
 Свобода и красота — 82, 87—89, 100, 178, 269.
 Свобода внутренней жизни — 102.
 Свободное фантазирование — 102, 133, 174, 178.
 Свобода исполнения — 154—155.
 Свобода владения материалом — 184.
 Свобода и необходимость — 131, 133.
 Свобода субъекта — 231.
 Свобода мелодии — 130—131.
 Поэтическая свобода — 316, 319.
 Художественная свобода — 93.
 Развитие живописи в сторону идеальной свободы видимости — 95.
 Свободная игра творчества — 202.
 Искусство как свободный продукт индивида — 234.
 Свобода духа — 221.
 Субстанциальность и свобода — 238.

- Свобода индивида в героическом эпосе — 284.
 Видимость свободы в искусстве — 172, 179.
 Свободное искусство в противоположность прозе — 181, 184.
 Субъективная поэтическая свобода в лирике — 316, 322.
 Свобода искусства — 303.
 Свобода индивида в трагическом — 363, 371.
 Свобода идеала — 173.

СИМВОЛИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

- Сущность символического искусства — 397.
 Архитектура как символическое искусство — 94, 99, 164, 166, 274.
 Поэзия в символическом искусстве — 180, 196, 275—278.
 Восточная лирика — 321—322, 346.
 Символическая фантазия — 256.

СИТУАЦИЯ

- Ситуация в живописи — 30, 63—66, 68—69, 76, 86, 100.
 Комические ситуации — 397.
 Ситуация в эпической поэзии — 246, 268—269, 294.
 Ситуация в музыке — 140—141.
 Ситуация в лирике — 260, 291—292, 297, 299, 301, 308, 319—320, 323.
 Историческая ситуация — 183.
 Ситуация в драме — 330, 339, 347, 349, 354—355, 368.
 Ситуация и характер — 76—77.

СКУЛЬПТУРА

- Скульптура и действительность — 47—48.
 Скульптура как классическое искусство — 94, 164, 274, 397.
 Идеальность скульптуры — 10, 72.
 Устойчивость бытия скульптуры — 108.
 Самостоятельность скульптурного произведения — 22—23.
 Скульптура как выражение свободной индивидуальности — 26, 94.
 Единство индивидуального и субстанционального, духовного и телесного, субъективного и объективного в скульптуре — 9—12, 14, 108, 156.
 Материал скульптуры — 122, 157, 160, 166.

Скульптура и архитектура — 23, 26, 28, 94, 98, 157—158, 274.

Скульптура и живопись — 11—12, 15, 20—23, 26, 30, 49, 61, 63, 66, 72, 77, 87, 99, 104, 122, 137—139, 158.

Скульптура и музыка — 98, 101, 104, 108—109, 122, 137, 139, 150, 153, 158.

Скульптура и эпос — 274—275.

СЛУХ

Слух — орган музыки — 96.

Слух относится к ощущениям не практически, а теоретически — 96.

Слух и зрение — 96.

СЛУЧАЙНОСТЬ

В качестве отдельного субъекта человек обладает случайным бытием — 10.

Случайное преобладает в эмпирической действительности — 19.

Случайность в голландской живописи — 90, 92.

Временные длительности и движения в искусстве не могут быть случайными — 115.

Случайность и необходимость в музыке — 122, 127.

Случайность и художественная форма — 161.

Случайность в восточной поэзии — 173.

Случайность в драме — 244—245.

Случайность в эпосе — 248, 253, 270.

Случайность в комедии — 362.

Простой случай — 270.

Случайность в лирике — 290, 292.

Стихотворения на случай — 189—190, 295—296.

Простые случайности в трагическом характере исчезают — 363.

СОБЫТИЕ

Событие как проявление образов представления, раскрываемых поэзией — 224.

Богатство событий и наглядность — 230.

Событие в исторических писаниях — 181.

Эпическое событие — 246—260.

Индивидуальное событие в эпосе — 262.

Поэма как поэтически сконструированное событие — 287.

Событие в лирике — 294, 296—297, 326.

Событие в драме — 331, 348.

СОДЕРЖАНИЕ

Принцип содержания — 365.

Внутреннее содержание — 45.

Содержание и форма — 61, 73, 84, 97, 162—163, 165, 179, 194, 248, 250, 293, 299, 301, 397.

Содержание и внешний образ — 191.

Содержание символического, классического и романтического искусства — 94—95, 159.

Содержание живописи — 15, 19—22, 28—29, 32, 43—46, 49, 60, 73, 76—77, 95.

Содержание музыки — 95, 97—98, 101, 105—108, 109, 112, 131, 134—136, 143, 151, 158.

Музыка, лишенная содержания, пуста и бессмысленна — 106, 152.

Содержание поэзии — 161—164, 168, 173, 176, 190, 198, 210.

Содержание эпоса — 227, 229—230, 236, 260, 262—263.

Содержание лирики — 225, 291—292, 303, 305.

Содержание песни — 317.

Содержание драмы — 329, 333, 344.

Содержание трагедии — 362, 365, 374.

СОЗЕРЦАНИЕ

В искусстве созерцание не только внутренняя сторона, но и внешняя реальность — 12, 289.

Созерцание в скульптуре — 15, 108—109.

Созерцание в живописи — 21—22, 29, 60, 65, 74, 77, 83.

Созерцание природы глазами художника — 60.

Отношение музыки к созерцанию — 106, 108.

Созерцание в поэзии — 161, 168, 289—290, 292.

Поэзия работает для внутреннего созерцания — 161, 177, 191, 222.

Созерцание в лирике — 289—290, 292, 296, 304, 309, 319.

Созерцание в драме — 350.

СОЗНАНИЕ

Духовное сознание — 104.

Сознание как объективность внутреннего начала — 103.

Содержание сознания и музыка — 104—105.

Содержание заключено в сознании в виде всеобщего представления — 106.

Реальность внутреннего сознания — 166.

Обыденное сознание — 194.

Простое сознание — 375.

Всеобщее сознание — 375.

Прозаическое сознание — 169—171.

Сознание, которым в состоянии овладеть музыка, не противостоит никакому объекту — 109.

Тип сознания, который сводится к отмежеванности чувства и созерцания от разумного мышления и поэзии — 198.

Сознание в лирике — 291.

Степень сознания, соответствующая лирической поэзии — 299.

Субъективное сознание — 321.

Лирическое сознание классической индивидуальности — 323.

Недифференцированное и тем самым лишь всеобщее сознание — 375.

СОНЕТ. См. лирика.

СПОСОБ (метод)

Художественный способ изображения — 9, 15, 26, 289, 301.

Способ выражения в живописи — 16—17, 21, 36, 60, 88.

Способ расположения фигур в живописи — 71.

Художественный способ обработки — 26, 60.

Способ выражения в музыке — 12, 98, 102, 112, 114, 132, 141—143.

Способ исполнения в музыке — 153.

Поэтический и прозаический способ представления — 169—174, 197, 198.

Символический способ изображения — 99.

Способ эпического изображения — 228, 254, 260, 263—265, 267, 289.

Способ самосознания души в лирике — 291.

Способ поэзии — 169, 172—173, 191, 199, 202.

Способ развития в лирике — 310.

Способ изображения в лирике — 180, 291, 300, 302, 304, 315.

Способ изображения в драме — 331, 339, 342, 344.

Метод развертывания действия в драме — 338—340.

Способ развязки в трагедии — 383.

СТИХ

Стихи как отражение задушевного во внешнем словесном изображении — 201.

Возникновение стихотворной речи — 200—202.

Необходимость стихов в поэзии — 202—203.

Ритм стиха — 120, 141, 193—194, 203—213, 217, 220—221, 311—312, 315, 317, 320, 323, 326.

Рифма в стихах — 141, 193—194, 203—205, 212—222, 311—312, 320, 326.

Стихотворный размер — 203, 208, 210, 217, 221, 311, 317, 323, 343—344.

Темп стиха — 204—206, 219.

Стопы — 205—207, 209—210, 311.

Строфа — 219—220, 311.

Стихотворный акцент — 208, 210.

Стихотворная цезура — 208, 215, 222, 311.

Аллитерация — 205, 218, 311—312, 326.

Ассонанс — 204 — 205, 218 — 219, 311—312, 326.

Стихотворение на случай — 189—190, 295—296.

Стихи в драме — 340—341, 343—344.

СУБСТАНЦИАЛЬНОЕ

Отношение субстанциального и индивидуального — 9, 14, 19, 30, 34—35, 63, 92—94, 108, 173, 182, 194—195, 225, 232, 235, 275, 322—323, 329, 332, 334, 349, 354, 362, 364, 368, 371, 374, 397.

Субстанциальная погруженность характера в себя — предмет скульптуры — 14.

Субстанциальная проникновенность духа — 44.

Субстанциальное и субъективное — 27, 368.

Субстанция в форме внутренней субъективности становится в живописи и скульптуре наглядной — 27.

Отсутствие субстанциального покоя в живописи — 63.

Субстанциальная сторона живописи — 46, 61.

Субстанциальное содержание в музыке — 106, 131.

Субстанциальное в поэзии — 169, 184, 188, 238.

Субстанциальное в эпосе — 232, 235, 238, 241, 246—247, 254, 260, 263, 275, 309.

Субстанциальное содержание в лирике — 292, 322, 325—326.

Субстанциальное в драме — 331—332, 341, 362—367.

Субстанциальное в трагедии — 362—366, 374—375, 387.

Субстанция нации — 241, 245, 331.

СУБЪЕКТИВНОСТЬ

Внутренняя субъективность — 45.

Принцип субъективности в романтическом искусстве — 9—11, 15, 24, 94.

Субъективное и субстанциальное — 27, 368.

Абсолютная и индивидуальная субъективность в романтическом искусстве — 9—10.

Человеческая субъективность — 33, 36.

Субъективные особенности характера — 33.

Субъективность в ее отношении к объективности — 9, 129.

Субъективная природа бога — 35.

Субъективность — задушевность конкретной самости — 150.

Идеальная субъективность — 95, 97, 129.

Субъективность как содержание живописи — 19—20, 28, 72, 88, 95.

Индивидуальность и субъективность — 183.

Субъективность в наглядном изображении — 289.

Субъективная фантазия — 322.

Субъективность в применении колорита — 59.

Субъективность как центр комедии — 362, 366, 369—371.

Субъективность как сфера музыки — 95—99, 102, 106—107, 109—113, 120—123, 129.

Субъективность — содержание лирики — 225—226, 292—293, 297—303, 305, 308—309, 313, 316, 326, 331.

Субъективность в драме — 350, 362—366, 368, 373, 387.

Субъективность в ее свободе — 362.

СУДЬБА

Судьба как субъективное — 225.

Судьбы стран как эпическое событие — 248.

Судьба царит в эпосе, а не в драме — 254.

Рок в эпосе есть великая справедливость — 254.

Необходимость судеб как темное действие силы — 255.

Человеческая судьба и боги — 255, 260.

Причудливость судеб в сфере прозаического — 183.

СЮЖЕТ

Субстанция сюжета — 188.

Мифологические сюжеты — 29, 80.

Религиозные сюжеты — 44—53, 68—71, 73, 78, 85.

Воздействие античных сюжетов — 346.

Сюжет в живописи — 17, 27—30, 38, 44, 46, 49, 78, 83.

Предметность сюжета в поэзии — 161.

Сюжет в лирике — 316.

Сюжет в эпосе — 272.

Т

ТАКТ. См. музыка.

ТАЛАНТ. См. гений.

ТВОРЧЕСТВО

Творчество возникает в духе — 191.

Творческая субъективность художника в применении колорита — 59.

Свободная игра творчества — 202.

Субъективность музыкального творчества — 153.

Творчество поэтической фантазии — 168, 319.

Свободная смелость творчества в эпопее — 234.

Непосредственное творчество — 286.

Значительность поэтического творчества — 316.

ТЕАТР

- Пантомима — 226—227, 352, 355—358, 361.
 Художественное чтение — 351—357.
 Оформление сцены — 351—354.
 Музыка в театре — 149—150, 351—352, 355—356, 359—361.
 Танец — 351—352, 356, 358, 360.
 Театральное представление — 353, 359.
 Театральный эффект — 371.
 Актер — 355—358.
 Опера — 149—150, 359—360.
 Оперетта — 149.
 Балет — 360.

ТЕЛО

- Телесное и духовное — 9, 11, 21, 40, 80, 82, 94, 158—159.
 Изображение тела в живописи — 21, 43, 57—58, 84, 99.
 Телесное и колорит — 57.
 Телесные формы живописи и скульптуры — 193.
 Телесный организм тождественен в скульптуре со в себе сущим духом — 94.
 Одухотворенность телесного облика в искусстве — 86.
 Реально существующая телесность и звучание — 96.

ТЕМА

- Тема в музыке — 101—102.
 Тема в скульптуре — 101.
 Тема в лирике — 292.
 Тема у Горация — 293.
 У Гафиза нет специальных тем — 298.

ТЕМП. См. Музыка.

ТОН. См. звук.

ТРАГИЧЕСКОЕ

- Трагическое как таковое — 364, 374.
 Субстанциальное в трагедии — 362—363.
 Содержание трагического — 362, 365, 374.
 Трагические образы — 251.
 Трагический рок в эпической поэзии — 254.
 Трагическое разрешение конфликта в романе — 274.
 Трагедия как жанр драмы — 329, 350, 359, 361—362.

- Чувство страха и сострадания в трагедии — 365.
 Трагическое и нравственное — 363—364.
 Трагический характер — 363—366, 372—373, 386—394.
 Трагическая вина — 364, 379—380.
 Трагический конфликт — 363—364, 366, 370, 373, 375, 377—380, 389—392.
 Трагическое действие — 363, 368, 371.
 Трагическая развязка — 386, 392—394.
 Трагическое примирение — 336, 383, 392—394.
 Античная трагедия — 149, 338, 346, 352, 370, 372—386, 388—389.
 Романтическая трагедия — 338, 372—374, 386—394.
 Трагическое в «Песне о Нибелунгах» — 282.
 Трагическое и комическое — 369—370.
 Трагическая красота — 389.

Ф

ФАНТАЗИЯ (воображение)

- Сила фантазии — 60.
 Фантазия претворяет действительность в созерцание и представление — 104.
 Освоение предмета при помощи фантазии — 67—68.
 В основе фантазии — обнаружение чего-либо для созерцания — 159.
 Роль фантазии в наслаждении искусством — 68.
 Художественная фантазия делает содержание поэтическим — 162—163.
 Образы фантазии — 160, 250.
 Фантазия как середина между абстрактной всеобщностью мышления и чувственно-конкретной телесностью — 162—163.
 Содержание духа в фантазии — 161.
 Фантазия — материал поэзии — 164.
 Символическая фантазия — 256.
 Фантазия и спекулятивное мышление — 271—272.
 Субъективная фантазия — 322.
 Для романтической фантазии внешнее — придаток к субъективности, а не адекватная действительность — 197.

- Поэтическая фантазия ставит перед нашим взором не вещь, а внутреннее созерцание ее — 289, 304.
 Благодаря фантазии живопись не копия, а выражает всеобщее — 49.
 Поэтическая фантазия — 164—199.
 Внутреннее начало фантазии — 160.
 Гениальная фантазия — 156.
 Деятельность фантазии — 139.
 Свободное фантазирование — 102, 133, 174, 178.
 Фантазия в лирике — 302, 304—305, 315, 319, 322.
 Фантазия в драме — 336, 344, 348, 355, 364, 386.
 Творческая фантазия — 319.
 Фантазия персонифицирует нравственные силы в виде божественных индивидов — 386.
 Фантазия народа — 302.

ФИЛОСОФИЯ

- Спекулятивная философия — 179.
 Философская дедукция — 179.
 Философия и искусство — 165, 179—180.
 Искусство должно остерегаться философских формулировок — 199.
 Поэзия не исключает из себя спекулятивной мысли философии — 223.
 Философское мышление и лирика — 304.

ФОРМА

- Художественная форма — 13, 161, 164, 308.
 Идеальная красота форм — 27.
 Красота формы — 44, 73.
 Форма классической красоты — 36, 95.
 Форма и содержание — 61, 73, 84, 97, 162—163, 165, 179, 194, 248, 250, 293, 299, 301, 397.
 Духовное в индивидуальной форме — 230.
 Внешняя форма — 11, 30, 36, 45, 93, 96, 99, 106, 112, 157, 188, 192, 311, 313.
 Форма символического искусства — 94, 157, 180, 321, 397.
 Форма классического искусства — 30, 94, 157, 180, 321—322, 373, 397.
 Форма романтического искусства — 17—19, 29, 95, 157, 180, 321, 325, 373, 397.

- Форма скульптуры не остается внешней духовному началу — 157.
 Идеальность пластической формы — 72.
 Живописная форма соответствует особенностям содержания — 16.
 Передача форм предметов в живописи — 50.
 Наглядная видимость внешней формы отсутствует в музыке — 96.
 Формальная сторона музыки — беспредметная проникновенность — 97.
 Форма в поэзии — 161—162, 172, 222, 225, 289, 321.
 В поэзии на место чувственной формы выдвигается дух — 162.
 Образ, созерцание — не только содержание поэзии, но и форма раскрытия в ней любого содержания — 162.
 Форма эпоса — 230—231, 263.
 Форма события в эпосе — 253, 270.
 Форма лирической поэзии — 291, 293, 301, 311—312, 321—322.
 Форма драмы — 329, 344.

Х

ХАРАКТЕР

- Развитие характера в романтическом искусстве — 14.
 Индивидуальность характера — 33, 73, 78, 82, 88, 94, 175, 180, 226, 264—265, 279.
 Субъективные особенности характера — 33.
 Субстанциальный характер, погруженный в себя, — предмет скульптуры — 13.
 Завершенность целостного характера в живописи — 73.
 Характер в живописи как результат детализации изображения — 72, 292.
 Драматизм характеров в живописи — 63.
 Духовное содержание характера в живописи — 64, 75.
 Изображение характера на портрете — 75.
 Характер в античном искусстве — 72.
 В эпосе на первом плане естественная сторона характера — 244.
 Героический характер — 244, 251—252.
 Эпический характер — 247, 250—253, 265.

Драматический характер — 252, 254, 329—333, 335, 337—339, 341, 347—349, 355, 362—366, 370—373, 376—394.

Характер и ситуация — 76—77.

Трагический характер — 363—364, 366, 370, 373, 375, 377—380, 389—392.

Комический характер — 367—368, 396—397.

Романтические характеры — 389.

Характер в романе — 275—276.

Абстрактные характеры «Песни о Нибелунгах» — 282.

ХУДОЖНИК (поэт)

Художник и природа — 44—46, 49.
Поэтический талант менее зависит от условий материала — 190—191.

Изобретательность художника — 64.

Необходимость углубленного переживания изображаемого материала поэтом — 191—192.

Поэт должен знать человеческую жизнь с внутренней и внешней стороны — 192.

Поэт как единый индивид — 249—250.

Возвышение поэта над практическим интересом — 192.

Подлинно художественный талант движется в чувственном материале как в родной стихии — 204.

Поэт и материал — 233.

Единство художника и мира в эпосе — 233—234.

Поэт как выразитель духа нации в эпосе — 235—236.

В лирике поэт высказывает себя — 291, 296, 306.

Поэт-лирик — 291, 296—297, 301, 305—307, 313—314, 316.

Поэт-драматург — 334, 348—350.

Цвет и свет — 26, 53—54.

Цвет как таковой — 53.

Основные цвета — 54—55.

Символический смысл цвета — 54—55.

Локальный цвет — 52, 54.

Гармония цветов — 55—59.

ЦЕЛЬ

Целесообразность и поэзия — 178—179.

Цель живописи и скульптуры — 100.

Цель поэзии — 189.

Цель и свободное фантазирование — 102.

Цель искусства — 74.

Цели индивидов — 182, 244, 247, 252, 270, 331.

Всеобщая цель как вечная заинтересованность и жизнь отдельных людей — 175.

Цель есть то всеобщее, которое мы представляем и которого мы желаем — 178.

Связь частей произведения искусства не может быть простой целесообразностью — 178.

Целесообразность обнаруживает свое господство над объективностью — 179.

Внешняя сторона в драме должна возникнуть из цели и внутренних намерений индивидов — 330—334.

Цель эпического действия — 247.

Способ осуществления цели в эпосе — 253.

Цель и единство эпопеи — 270.

Цели в лирике — 296.

У выдающихся личностей имеется субстанциальная цель — 182.

Цель поэтического произведения создание прекрасного и наслаждение им — 186.

Поэзия должна остерегаться цели, лежащей за пределами искусства — 189.

Цели в эпосе — 245, 247—248, 268, 270.

Цели в драме — 252, 268, 329—330, 332—333, 335, 337—339, 348, 355, 361—368, 374, 386—387.

В драме интерес ограничивается внутренней целью — 332.

Различие драматических жанров по различию целей и индивидов — 362.

Ц

ЦВЕТ (краска)

Цвет как специфический материал живописи — 26.

Цвет и пространство — 26.

Игра цвета (красок) в живописи — 48.

Цели как содержание характеров в романтической трагедии — 386—388.

Ч

ЧЕЛОВЕК

Нарастающая самостоятельность человека в отношении бога и природы — 15.

Человек и бог — 15, 31, 33—37, 40, 43, 72, 175, 255—256, 372, 382.

Человек вообще и этот человек в живописи — 92—93.

Человек в голландском искусстве — 92.

Человек как целостность в пластических искусствах — 101.

Живой человек как носитель чувственной наличности поэтического произведения — 223.

Человечество есть духовная деятельность — 235.

Отношение человека к природе в эпосе — 238.

Человек в лирике — 297.

Общечеловеческое в лирике — 298.

Действие требует целостного человека — 351.

Человеческая и подлинно поэтическая точка зрения — 371.

ЧУВСТВО

Внутреннее, субъективное, духовное чувство в музыке — 12, 95, 99, 106—107, 111, 120—123, 129—131, 134—142, 145, 148—153, 157, 160—161, 191—193, 313.

Глубина чувства у Рафаэля — 17.

Чувство в живописи — 20, 27, 30, 65, 68—69.

Чувство лица в портрете — 74.

Чувство в лирике — 180, 225—226, 260, 291—292, 300, 304—305, 316, 319—320.

Чувство страха и сострадания в трагедии — 365.

Чувство в драме — 348.

Чувство как ближайшая спецификация абстрактной задушевности — 106.

Чувство и звук — 104, 107.

У чувства есть содержание — 113.

Глубина чувства не нуждается во многих словах — 200.

Образ и чувство в поэзии — 65, 68.

Песня рождается из чувства — 317.
Патриотическое чувство у Клопштока — 327—328.

ЧУВСТВЕННОЕ

Чувственный материал искусства — 11—12, 14, 122, 161, 164—165, 194, 216; 329, 352.

Чувственное и духовное — 157, 161, 165—166.

Чувственная видимость в искусстве — 12.

Благодаря искусству момент чувственного бытия становится центральным — 63.

Чувственная реальность — 350.

Чувственное изображение — 361.

Чувственная красота — 139, 204.

Чувственное наслаждение в искусстве — 140.

Художественный талант свободно движется в чувственном материале — 204.

Чувственный элемент в скульптуре — 94.

Живопись не останавливается на чувственности и абстрактности скульптуры — 12.

Чувственная красота форм живописи — 73.

Чувственное созерцание в живописи — 65.

Чувственное возбуждение задушевности может вызвать лишь музыка — 258.

Чувственная сторона поэзии — 163, 165, 203—204, 217, 222.

Среди всех искусств только поэзия обходится без полной чувственной реальности внешнего явления — 350.

Чувственная внешняя форма духа в символическом, классическом и романтическом искусстве — 157, 161.

Э

ЭЛЕГИЯ. См. лирика.

ЭПИГРАММА

Эпиграмма в эпосе — 227.

Эпиграмма в лирике — 294, 325.

ЭПОС

Эпическая поэзия — 167, 177, 180, 220, 224—225, 227—289.

Широта внешней обстановки в эпосе — 180, 239—240, 263—264.
 Задача эпоса — передача событий в целостном действии и характерах — 224—225.
 Содержание эпоса — 229—230, 260, 262—263.
 Форма эпоса — 230—231, 263.
 Эпический способ изображения — 228, 254, 260, 263—265, 267.
 Субстанциальное в эпосе — 232, 235, 238, 241, 246—247, 254, 260, 263, 275, 309.
 Объективность эпоса — 154, 225, 233—234, 247, 260, 263—264, 291, 309, 339.
 Национальное в эпосе — 231—233, 235—237, 245, 279.
 Случайность и необходимость в эпосе — 253.
 Единство и завершенность эпоса — 269.
 Эпос и скульптура — 275.
 Эпос и музыка — 148—149, 154.
 Особенности эпоса в сравнении с лирикой и драмой — 232, 250, 253—254, 260—261, 263, 267, 271, 275, 290—292, 294, 301, 305, 308, 310, 325, 329—331, 333, 335, 338—339, 341, 348, 361—362, 376—377.
 Судьба в эпической поэзии — 254.
 Действие в эпической поэзии — 237, 246—260, 263, 271.
 Эпический характер — 247, 250—253, 265.
 Эпиграмма как жанр эпоса — 227.
 Дидактический эпос — 228—229, 278.
 Философский эпос — 229—230.
 Эпопея — 230, 256, 308.
 Героический эпос — 232—233, 237—241.
 Идиллия — 238, 272—273, 288.
 Романс — 273.
 Баллада — 273.
 Роман как эпический жанр — 239, 273—274, 289.
 Рассказ — 289, 311.
 Новелла — 289.
 История эпической поэзии — 274—298.
 Условия возникновения эпоса — 227, 230—236.
 Предпосылки распада эпоса — 232.

Восточный эпос — 275—278.
 Греческий эпос — 275—280.
 Романский эпос — 280—281.
 Средневековый эпос — 275, 281—288.

ЭПОХА

Дух эпохи — 183, 349.
 Влияние эпох на поэзию — 173, 349.
 Прозаические и поэтические эпохи — 198—199, 201—202.
 Отношение лирики и эпоса к определенным эпохам — 292, 299—300.

Я

«Я»
 Свет как физическое «я» природы — 24.
 Выражение «я» в музыке — 97, 106, 111, 116—118, 207.
 Созерцание «я» как внутренняя самость — 97.
 «Я» в эпосе — 227, 232.
 Интимное «я» в лирике — 322.
 Волевое «я» в драме — 332.

ЯЗЫК (речь)

Язык как средство и материал поэзии — 13, 68, 170, 193—194, 199, 216.
 Живописи не хватает языка — 68.
 Поэзия старше прозаического языка — 169.
 Поэтическая обработка языка — 191, 199.
 Слово — знак для представления и смысла, внешняя форма, не сливающаяся с содержанием — 193—194.
 Язык повседневной жизни — 201.
 Специфика языка в искусстве — 199.
 Непреднамеренность языка в поэзии — 202.
 Архаическая лексика — 200.
 Древние и новейшие языки с точки зрения стихосложения — 205—206, 210—211, 220.
 Риторические фигуры — 200.
 Речь как выражение духа — 329.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

А

- Август* Октавиан (63 до н. э. — 14 н. э.) — римский император. — 306, 325.
- Августин* (354—430) — епископ Гиппонский, христианский богослов, один из «отцов церкви». — 214.
- Александр Македонский* (356—323 до н. э.) — царь Македонии, выдающийся полководец и государственный деятель древнего мира. — 183, 195, 251, 262, 279, 285.
- Алкей* (VII—VI вв. до н. э.) — древнегреческий поэт-лирик. — 324.
- Амвросий* (ок. 340—397) — миланский епископ, один из «отцов церкви». — 214.
- Анакреонт* (ок. 570—478 до н. э.) — древнегреческий поэт-лирик. Анакреонтическая поэзия — поэзия, воспевающая чувственные наслаждения. — 319.
- Анджелико из Фьезоле*, Джованни (1387—1455) — итальянский художник эпохи раннего Возрождения. — 84 — 85.
- Ариосто*, Лодовико (1474—1533) — знаменитый итальянский поэт эпохи Возрождения. Крупнейшее его произведение — поэма «Неистовый Роланд». — 66—67, 239, 244, 246, 258, 268, 286—287.
- Аристотель* (384—322 до н. э.) — великий древнегреческий мыслитель. Разрабатывал вопросы многих областей знания, в том числе и эстетики. На его «Поэтику» ссылается Гегель в «Лекциях по эстетике». — 245, 335, 339, 344, 348, 365.
- Аристофан* (ок. 446—385 до н. э.) — афинский поэт-комедиограф. — 350, 356—357, 368—369, 374, 384—385, 395, 397.
- Бах*, Иоганн Себастьян (1685—1750) — знаменитый немецкий композитор. — 133, 148.

Б

- Блумауэр*, Алоис (1755—1798) — австрийский поэт, написавший пародию на «Энеиду» Вергилия. — 257.
- Бодмер*, Иоганн Яков (1698—1783) — швейцарский писатель, переводчик «Потерянного рая» Мильтона и автор критических статей по теории искусства. — 258.
- Боккаччо*, Джованни (1313—1375) — выдающийся итальянский писатель эпохи Возрождения, автор сборника новелл «Декамерон». — 83, 285.
- Буассере*, Сульпиций (1783—1854) и Мельхиор (1786—1859). Создатели знаменитой галереи немецких картин братьев Бауссере. Галерея находилась сначала в Гейдельберге, затем была перевезена в Штутгарт, позднее — в Мюнхен. — 35, 41.
- Бюргер*, Готфрид Август (1747—1794) — немецкий поэт. — 295.

В

- Вазари*, Джорджо (1511—1574) — итальянский художник, архитектор и историк искусства. — 85.
- Ван-Дейк*, Антонис (1599—1641) — известный фламандский живописец. — 62.
- Ван-Эйк*, Губерт (ок. 1370—1426) и Ян (Иоганн) (1390—1441) — нидерландские художники, основатели нидерландской школы живописи. — 34—35, 37, 41, 55, 70, 88, 90.
- Вергилий* (70—19 до н. э.) — римский поэт, автор эпической поэмы «Энеида». — 81, 202, 229, 253, 255 — 258, 268, 273, 285, 287.
- Вольтер*, Франсуа Мари Аруэ (1694—1778) — знаменитый французский писатель, философ, драматург и историк, один из вождей французского просвещения XVIII в. — 245, 258, 288, 350, 359.

Вольф, Фридрих Август (1759—1824) — немецкий ученый-филолог, один из исследователей так называемого гомеровского вопроса. — 269.

Вольф, Христиан (1679—1754) — немецкий ученый и философ, последователь Лейбница. — 258.

Г

Гайдн, Иосиф (1732—1809) — великий австрийский композитор, представитель венской классической школы. — 139.

Гафиз (Хафиз, ок. 1300—1389) — известный персидский и таджикский поэт. — 298, 319, 322.

Гендель, Георг Фридрих (1685—1759) — немецкий композитор. — 121, 146, 147.

Гердер, Иоганн Готфрид (1744—1803) — немецкий ученый, писатель, представитель просвещения. — 202, 282, 300.

Геродот (ок. 484—425 до н. э.) — древнегреческий историк, прозванный «отцом истории», автор труда «История греко-персидских войн». — 170, 181—182, 234.

Гесиод (VIII—VII вв. до н. э.) — поэт древней Греции. Автор поэм «Труды и дни» и «Теогония». — 228, 234, 283.

Геснер, Саломон (1730—1788) — швейцарский поэт и художник. — 273.

Гёте, Иоганн Вольфганг (1749—1832) — великий немецкий поэт и мыслитель. Создал ряд работ в области теории искусства. — 29, 53, 56, 58, 60, 66, 69, 193, 203, 220, 235, 243, 288, 289, 295, 298—301, 307, 319—320, 329, 341—343, 348, 350, 353—354, 359, 370, 387, 390—391.

Гиберти, Лоренцо (1378—1455) — итальянский скульптор эпохи раннего Возрождения. — 83.

Глюк, Кристоф Виллибальд (1714—1787) — знаменитый композитор, сыгравший большую роль в развитии венской классической школы музыки. — 139, 146, 148.

Гомер (жил между XII и VIII в. до н. э.) — полулегендарный поэт древней Греции. Ему припи-

сывается авторство двух эпических поэм — «Илиады» и «Одиссеи». — 72, 193, 196, 201—202, 231, 233—236, 238—242, 244, 250, 255—259, 261, 263, 265, 268, 270, 281, 283, 285—287, 306, 314, 348.

Гораций Флакк, Квинт (65—8 до н. э.) — выдающийся римский поэт. В послании «Наука поэзии» Гораций изложил теорию поэтического искусства. — 202, 214, 293, 295, 297, 303, 306, 311, 316.

Готшед, Иоганн Кристоф (1700—1766) — немецкий писатель и критик. — 327.

Гюбнер, Рудольф-Юлиус (1806—1882) — немецкий художник, один из основателей дюссельдорфской академии художеств. — 66.

Д

Данте Алигьери (1265—1321) — великий итальянский поэт, автор «Божественной комедии», «последний поэт средневековья и... первый поэт нового времени» (*Энгельс*). — 81, 175, 201, 220, 240, 244, 250, 258—259, 268, 283, 288.

Деннер, Бальтазар (1685—1749) — художник-портретист. — 46.

Джонсон, Сэмюэль (1709—1784) — английский писатель и критик. — 280.

Джорджоне (ок. 1477—1510) — знаменитый итальянский художник эпохи Возрождения. — 67.

Джотто (1266 или 1276—1337) — итальянский художник, родоначальник реализма в западноевропейской живописи эпохи Возрождения. — 83—84.

Дидро, Дени (1713—1784) — виднейший французский философ-материалист, теоретик искусства и писатель. В «Лекциях по эстетике» Гегель ссылается на работу Дидро «Опыт о живописи» («*Essai sur la peinture*»). — 56, 58, 341.

Дуранте, Франческо (1684—1755) — итальянский композитор, глава неаполитанской школы, писал мессы, кантаты и камерную музыку. — 139.

Дуччо из Сиены (Дуччо ди Буонинсенья, ок. 1255—1319) — итальянский художник, основатель сиенской школы живописи. — 82.

Дюрер, Альбрехт (1471—1528) — немецкий художник, архитектор и скульптор, виднейший представитель эпохи Возрождения. — 51, 75, 90.

Е

Еврипид (ок. 480—406 до н. э.) — древнегреческий драматург. Наиболее известны его трагедии «Ипполит», «Медея», «Электра», «Ифигения в Тавриде». — 380, 385, 391.

И

Иосиф II (1741—1790) — император так называемой «Священной Римской империи». — 328.

Иффланд, Август Вильгельм (1759—1814) — немецкий актер, режиссер и драматург. — 359, 395.

К

Каллин (VII в. до н. э.) — древнегреческий поэт элегического жанра. — 295.

Кальдерон де ла Барка, Педро (1600—1681) — испанский драматург, автор пьес «Дама невидимка», «С любовью не шутят» и др. — 344, 346, 388.

Камюэнс, Луис (1524—1580) — португальский поэт эпохи Возрождения, создатель национального эпоса, главное произведение — эпическая поэма «Лузиады». — 244, 246, 287.

Карл Великий (ок. 742—814) — король франков с 768 г., с 800 г. — император. — 285.

Карл Смелый (1433—1477) — последний герцог бургундский. — 41.

Карраччи, Аннибале (1560—1609) — итальянский живописец. — 35.

Клопшток, Фридрих Готлиб (1724—1803) — немецкий поэт, один из создателей национальной литературы в Германии, автор эпической поэмы «Мессиада». — 220, 242, 258—259, 261, 288, 298, 306—307, 315—317, 327—329.

Корреджо (Антонио Аллегри) (ок. 1489—1534) — итальянский художник. В его творчестве преобладают мифологические сюжеты. — 29, 51, 59, 76, 87—88.

Коцебу, Август (1761—1819) — немецкий реакционный писатель. — 359, 369, 395.

Ксенофан из Колофона (VI—V вв. до н. э.) — древнегреческий философ и поэт, основатель элейской школы. — 229.

Ксенофонт (ок. 430 до н. э. — ок. 355 до н. э.) — древнегреческий историк. Ему принадлежат труды «Греческая история», «Анабасис» и др. — 181.

Кюгельхен, Гергард (1772—1820) — немецкий художник-портретист, использовал преимущественно религиозные сюжеты. — 62, 77.

Л

Леонардо да Винчи (1452—1519) — гениальный итальянский художник эпохи Возрождения, ученый, инженер, автор эстетических работ. Упомянутая в «Лекциях по эстетике» роспись «Тайная вечеря» принадлежит к шедеврам мирового искусства. — 59, 73, 86.

Лессинг, Готхольд Эфраим (1729—1781) — великий немецкий писатель, ученый и литературный критик, вождь немецкого просвещения. — 203, 341, 350.

Ливий, Тит (59 до н. э. — 17 н. э.) — римский историк, автор «Римской истории от основания города». — 257.

Лотти, Антонио (1667—1740) — итальянский композитор. — 139.

Лукан, Марк Анней (39—65) — поэт древнего Рима, его историко-эпическая поэма «Фарсалия» направлена против всемогущества императорской власти. — 245.

М

Мазаччо (1401—1428) — итальянский художник, один из основателей реалистического искусства эпохи Возрождения. — 84—85.

Макферсон, Джеймс (1736—1796) — английский поэт. На основе древних кельтских мифов им написаны поэмы «Фингал» и «Темора», которые он выдавал за сочинения Оссиана. — 280.

Мармонтель, Жан Франсуа (1723—1799) — французский писатель, автор ряда статей по теории литературы. — 146.

Мемлинг, Ганс (ок. 1433—1494) — нидерландский художник эпохи Возрождения. — 35.

Менас, Антон Рафаэль (1728—1779) — немецкий живописец и теоретик искусства. — 56.

Менений Агриппа (конец VI — начало V в. до н. э.) — римский патриций, консул. Известен своим посредничеством между патрициями и плебеями. — 257.

Метастазιο, Пьетро Антонио Доменико (1698—1782) — итальянский поэт и драматург-либреттист. Ему принадлежит видное место в развитии оперного искусства XVIII в. — 105, 146.

Микеланджело, Буонарроти (1475—1564) — гениальный итальянский скульптор, художник, архитектор и поэт эпохи Возрождения. — 73.

Мильтон, Джон (1608—1674) — английский поэт и публицист. В своих поэмах «Потерянный рай», «Возвращенный рай» и др. посредством аллегорий выразил ненависть народа к своим угнетателям. — 258, 261, 288.

Митридат — имя нескольких царей, правителей Понтийского царства. — 68.

Мольер, Жан Батист Поклен (1622—1673) — знаменитый французский драматург, создатель большого количества комедий, обличавших дворянскую культуру. — 395, 396.

Моцарт, Вольфганг Амадей (1756—1791) — великий австрийский композитор, представитель венской классической школы музыки. — 124, 139, 360.

Мюллер, Адольф (1774—1829) — поэт и критик, автор трагедий «29 февраля», «Вина» и др. — 373.

Н

Низами, Ганджеви Ильяс Юсиф оглы (ок. 1141—1203) — выдающийся азербайджанский поэт-гуманист и мыслитель. — 278.

О

Овидий, Публий Назон (43 до н. э. — 17 н. э.) — поэт древнего Рима, написал ряд поэм на темы мифов, известные под названием «Метаморфозы». — 214.

Орфей — легендарный древнегреческий поэт, песни которого якобы имели магическую силу. — 112.

Оссиан — легендарный герой кельтского народного эпоса, по преданию живший в III в. на юге Ирландии, автор так называемых «Поэм Оссиана». — 233, 239—240, 244, 255, 261, 280.

Остаде, Адриан (1610—1685) и Исаак (1621—1649) — голландские живописцы XVII в., мастера бытового жанра. — 60.

П

Павзаний — греческий писатель, живший во II в. н. э. — 307.

Палестрина, Джованни Пьерлуиджи (1524/1525 — 1594) — итальянский композитор. — 139.

Парменид (конец VI в. — V в. до н. э.) — древнегреческий философ, представитель элейской школы. — 229.

Перголези, Джованни Баттиста (1710—1736) — итальянский композитор, представитель неаполитанской оперной школы. — 139.

Перуджино, Пьетро (1446—1523) — известный итальянский художник эпохи Возрождения, представитель умбрийской школы. — 87.

Петрарка, Франческо (1304—1374) — знаменитый итальянский поэт-гуманист эпохи Возрождения. Особой известностью пользовалась его «Книга песен» — сборник сонетов и канцон, секстин и мадригалов. — 81.

Пиндар (ок. 518 — ок. 442 до н. э.) — поэт древней Греции, автор песен, исполнявшихся на празднествах хором. — 207, 295—297, 306—307, 316, 324.

Пифагор (ок. 580—500 до н. э.) — древнегреческий математик, философ-идеалист, основатель пифагорейской школы. — 36, 125, 176, 228.

Пиччини, Никколо (1728—1800) — итальянский композитор, один из представителей неаполитанской оперной школы. — 146, 148.

Плавт, Тит Макций (ок. 254—184 до н. э.) — древнеримский поэт-комедиограф, автор 20 комедий из древнеримской жизни. В «Лекциях по эстетике» Гегель упоминает его произведение «Амфирион». — 369, 395.

Планк, Луций Мунаций — консул 42 г. до н. э., участвовавший в походах Юлия Цезаря. — 306.

Полигнот — древнегреческий живописец V в. до н. э. — 29.

Р

Раск, Расмус Кристиан (1787—1832) — датский филолог. — 218.

Рауль-Рошетт (1790—1854) — французский археолог, написал ряд работ по новой истории, а также по истории античного искусства. — 17.

Рафаэль, Санти (1483—1520) — великий итальянский художник и архитектор эпохи Возрождения. — 17, 27, 29, 36—37, 41, 51, 69, 73, 87—88, 90, 147.

Рейхардт, Иоганн Фридрих (1752—1814) — немецкий композитор, дирижер, основатель нового вида музыкальных сочинений — водевилья с музыкой. — 121.

Рени, Гвидо (1575—1642) — известный итальянский художник. — 38, 42.

Россини, Джоаккино Антонио (1792—1868) — великий итальянский композитор. — 148, 155.

Рубенс, Петер Пауль (1577—1640) — великий фламандский живописец. — 29.

Руми Джалолиддин (1207—1272) — таджикский и персидский поэт, автор нравоучительных «назидательных двустиший». — 278.

Румор, Карл Фридрих (1785—1843) — немецкий писатель. Неоднократно упоминаемые Гегелем в «Лекциях по эстетике» «Итальянские исследования» («*Italianische Forschungen*») являются важнейшим произведением Румора. — 79, 82, 84—85, 87.

Руссо, Жан Жак (1712—1778) — выдающийся писатель и мыслитель, представитель французского просвещения. Написал ряд работ по эстетике и теории музыки. — 148.

Рюккерт, Фридрих (1788—1866) — немецкий поэт. Получил известность благодаря хорошим переводам, главным образом с восточных языков. — 278.

С

Саади, Муслихиддин (1184—1291) — выдающийся персидский и таджикский поэт. — 278.

Сапфо (конец VII—VI вв. до н. э.) — древнегреческая поэтесса. — 324.

Светоний Транквила, Гай (ок. 70—160) — римский писатель и историк, известен как автор биографий римских императоров. — 306.

Сенека, Луций Анней (ок. 6 до н. э.—65 н. э.) — римский философ-стоик, писатель. — 389.

Сервантес де Сааведра, Мигель (1547—1616) — великий испанский писатель. — 286.

Сократ (ок. 469—399 до н. э.) — древнегреческий философ-идеалист. — 72; герой комедии Аристофана «Облака». — 357, 385.

Соломон (ок. 960—935 до н. э.) — легендарный царь-мудрец объединенного царства Израиля и Иудеи. — 176, 228.

Софокл (ок. 497—406 до н. э.) — древнегреческий драматург, написавший ок. 120 трагедий, из которых до нашего времени дошло семь. — 72, 145, 232, 335, 338, 348, 356, 374, 378—379, 388.

Схорель, или Схорле (1495—1562) — нидерландский художник, портретист и историк живописи. — 40.

Т

Тассо, Торквато (1544—1595) — известный итальянский поэт эпохи Возрождения. Автор поэмы «Ринальдо», драмы «Аминта» и знаменитой эпической поэмы «Освобожденный Иерусалим». — 66, 239, 244, 246, 252, 257, 261, 264, 268, 287.

Тацит, Публий Корнелий (ок. 55—ок. 120) — знаменитый древнеримский историк периода ранней римской империи. Главные его труды «История», «Анналы», «Германия». — 181.

Теренций, Публий (ок. 185—159 до н. э.) — римский комедиограф. — 395.

Тик, Людвиг (1773—1853) — немецкий писатель романтического направления. — 345, 350.

Тиртей — древнегреческий поэт VII—VI вв. до н. э. Согласно греческой легенде Тиртей своими элегиями возбуждал в спартанцах мужество и храбрость. — 112, 295.

Тициан Вечеллио (ок. 1477—1576) — гениальный итальянский художник, представитель венецианской школы живописи. — 74, 87.

Ф

Феокрит, или Теокрит, — древнегреческий поэт III в. до н. э. Один из создателей пастушеской, буколической поэзии. — 272.

Филипп II Август (1165—1223) — французский король. — 285.

Филострат — имя четырех древнегреческих писателей. — 29.

Фирдоуси, Абуль Касим (между 934 и 941 — ок. 1020) — поэт, классик таджикской и персидской литературы. — 278.

Фосс, Иоганн Генрих (1751—1826) — немецкий поэт и переводчик античных поэтов на немецкий язык. — 208, 220, 288.

Фридрих II (1712—1786) — прусский король. — 328.

Фукидид (ок. 460 — ок. 400 до н. э.) — древнегреческий историк, автор «Истории Пелопоннесской войны». — 181.

Х

Харири, Абу-Мухаммед-аль-Касим (1054—1122) — арабский писатель. — 278.

Ц

Цезарь, Гай Юлий (100—44 до н. э.) — крупнейший политический дея-

тель древнего Рима, выдающийся полководец, писатель и оратор. — 281.

Цицерон, Марк Туллий (106—43 до н. э.) — древнеримский политический деятель, философ-эстетик, знаменитый оратор и писатель. — 202, 360.

Ч

Чимабуэ (ок. 1240—ок. 1302) — итальянский живописец флорентинской школы. — 82.

Ш

Шадов, Фридрих Вильгельм (1788—1862) — немецкий художник, основатель дюссельдорфской романтической школы живописи. — 67.

Шекспир, Вильям (1564—1616) — великий английский драматург и поэт. — 66, 245, 336, 338, 342—343, 346, 348, 388, 390, 392, 397.

Шиканедер, Иоганн-Эмануэль (1751—1812) — актер, композитор, либреттист. — 146.

Шиллер, Иоганн Фридрих (1759—1805) — великий немецкий просветитель, поэт и драматург, разрабатывал теорию эстетики. — 105, 145, 202—203, 265—266, 292, 295—296, 299, 304, 320, 329, 341—343, 345, 348, 360, 387—388, 390—391.

Шлегель, Август Вильгельм (1767—1845) и Фридрих (1772—1829) — немецкие поэты, критики и переводчики, представители романтического направления. — 48, 345.

Шоу, Вильям (1749—1831) — английский педагог и критик. — 280.

Э

Эсхил (525—456 до н. э.) — древнегреческий драматург, «отец трагедии» (*Энгельс*). Из многочисленных написанных им пьес до нас дошли семь. — 72, 145, 307, 335, 340, 356, 370, 374, 378, 382, 388.

УКАЗАТЕЛЬ ЛИТЕРАТУРНЫХ И МИФОЛОГИЧЕСКИХ ПЕРСОНАЖЕЙ

А

- Аббадона* — действующее лицо поэмы Клопштока «Мессиада». — 259.
- Агамемнон* — царь Аргоса, вождь ахейских войск в войне против Трои, герой эпической поэмы Гомера «Илиада» и одноименной трагедии Эсхила. — 72, 196, 238—239, 254, 263, 265, 268, 378, 381, 388.
- Адам* — по библейской легенде, прородитель человеческого рода. — 259, 383.
- Адельгейда* — действующее лицо драмы Гёте «Гец фон Берлихинген». — 393.
- Амадис* — имя многих героев средневековых рыцарских романов. — 285.
- Амалия фон Эдельрейх* — героиня драмы Шиллера «Разбойники». — 265.
- Амур* — латинское название древнегреческого бога любви Эроса. — 67.
- Андромаха* — героиня поэмы «Илиада», жена Гектора, сына царя Трои Приама. — 265.
- Анжелика* — героиня поэмы Ариосто «Неистовый Роланд». — 67.
- Антигона* — дочь фиванского царя Эдипа, последовавшая за своим отцом в изгнание, героиня трагедий Софокла «Антигона», «Эдип-царь» и «Эдип в Колоне». — 72, 338, 378, 382.
- Антонио Монтекатино* — герой драмы Гёте «Торквато Тассо». — 370.
- Аполлон* — у древних греков бог солнца и света, покровитель искусств. — 72, 259, 268, 307, 370, 382.
- Армида* — волшебница, героиня эпической поэмы Т. Тассо «Освобожденный Иерусалим». — 66, 268.
- Артур* — легендарный король и вождь древних бриттов. О нем создано много легенд, легших в основу цикла романов рыцарей «Круглого стола». — 285.
- Афина* — древнегреческая богиня мудрости, искусства и ремесел, а также богиня войны, по преданию родившаяся из головы Зевса. — 235, 382.
- Ахилл* (Ахиллес) — мифический герой и один из главных героев древнегреческой поэмы «Илиада», сын морской богини Фетиды и Пелея, царя Фтии в Фессалии. — 70, 72, 175, 196, 235, 239—240, 250—254, 263, 265, 268, 270—271, 281, 381.
- Аякс* — имя двух мифических греческих героев Троянской войны. — 72, 196.

Б

Бутлер — действующее лицо драмы Шиллера «Валленштейн». — 358.

В

Вакх — древнеримское божество плодородия и виноделия. У древних греков — Дионис. — 17, 18, 272, 377, 385.

Валленштейн — главный герой одноименной драмы Шиллера, полководец германской армии в Тридцатилетней войне (1618—1648). — 357, 387, 393.

Варвара — по христианской легенде, «великомученица». — 41.

Вейслинген — действующее лицо драмы Гёте «Гец фон Берлихинген». — 391, 393.

Венера — первоначально у древних римлян богиня весны и плодородия. Позднее отождествляется с Афродитой у древних греков — богиней красоты, любви и брака. — 67, 257.

Вотан — в древнегерманской мифологии бог ветра и бурь, позднее — войны. — 327.

Г

Гавриил — по библии, один из архангелов, объявляющий и исполняющий волю бога. — 259.

Гаген — один из героев древнегерманского народного эпоса «Песнь о Нибелунгах». — 255.

Гамлет — главный герой трагедии Шекспира того же названия. — 388, 393.

Гектор — один из героев «Илиады» Гомера, отважный защитник Трои в борьбе против греков. — 196, 252—253, 265—266, 271, 381.

Гекуба — жена Приама, правителя Трои во время Троянской войны, героиня поэмы Гомера «Илиада». — 265—266.

Гемон — действующее лицо трагедии Софокла «Антигона», жених Антигоны. — 382.

Геракл — герой многочисленных легенд греческой мифологии, совершивший 12 подвигов. — 31, 67, 353, 370.

Герман (Арминий) — герой трилогии Клопштока об Арминии. — 242, 328.

Герта (Нертус) — древнегерманская богиня земли. — 327.

Гефест — у древних греков бог огня и покровитель кузнечного ремесла. — 257.

Гец фон Берлихинген — герой одноименной драмы Гёте, описывающей события эпохи Крестьянской войны в Германии в XVI в. — 393—394.

Глостер — действующее лицо трагедии Шекспира «Король Лир». — 392.

Гор — в древнеегипетской мифологии бог солнца, один из главных богов Древнего Египта. — 17.

Гордон — действующее лицо драмы Шиллера «Валленштейн». — 358.

Готфрид Бульонский — один из героев поэмы Т. Тассо «Освобожденный Иерусалим», участник крестового похода (1096—1099) в Иерусалим, правитель Иерусалимского королевства. — 252.

Д

Джюльетта — главная героиня драмы Шекспира «Ромео и Джульетта». — 66, 393.

Диана — богиня, покровительница охоты у древних римлян. — 72.

Дидона — героиня эпической поэмы Вергилия «Энеида». — 257, 268.

Диомед — один из главных героев Троянской войны, царь города Аргоса, предводитель аргосских войск. — 281.

Доолин Майнцский — средневековый рыцарь, воспетый в лирических произведениях XVIII в. — 285.

Е

Ева — по библии, жена Адама. — 383.

Елена — героиня поэм Гомера, дочь Зевса и Леды, жена Менелая, царя Спарты, а затем Париса. Согласно мифу похищение Елены послужило поводом к Троянской войне. — 270.

З

Зевс — верховное божество у древних греков, бог неба, повелевающий другими богами. — 31, 34, 72, 230, 378.

Зигфрид — сказочный герой древнегерманской эпической поэмы «Песнь о Нибелунгах». — 242.

И

Изида (Исида) — богиня земледелия и плодородия у древних египтян, прообраз христианской богоматери. — 17.

Иоанн евангелист (Иоанн Богослов) — в евангельских мифах — апостол, один из ближайших учеников Иисуса Христа. — 35, 62, 73.

Иоанн Креститель, или Предтеча — в евангельских мифах — предшественник и предвестник Иисуса Христа. — 62, 73.

Иоанна — главная героиня драмы Шиллера «Орлеанская дева». — 266—267.

Иосиф — по библии, муж Марии, матери Иисуса Христа. — 35, 38.

Исмена — дочь фиванского царя Эдипа, действующее лицо нескольких трагедий Софокла. — 72.

К

Калипсо — по древнегреческой мифологии, нимфа, семь лет удерживавшая при себе Одиссея. — 253, 257, 263.

Калхас — один из героев «Илиады» — предсказатель в ахейском войске. — 235.

Карл Моор — главный герой драмы Шиллера «Разбойники». — 265, 387.

Клавиво — главный герой одноименной трагедии Гёте. — 391.

Клеон — афинский политический деятель, действующее лицо комедии Аристофана «Всадники». — 357, 385.

Клитемнестра — в древнегреческой мифологии жена Агамемнона, царя Аргоса, одна из героинь трилогии Эсхила «Орестея». — 72, 378, 382.

Креонт — действующее лицо трагедий Софокла «Эдип-царь», «Эдип в Колоне» и «Антигона». — 378, 382.

Кримгильда — героиня германского народного эпоса «Песнь о Нибелунгах», жена сказочного героя Зигфрида. — 242.

Л

Лай — в древнегреческой мифологии царь Фив, впоследствии убитый своим сыном Эдипом. — 338.

Лаокоон — в греческом эпосе троянский жрец бога Аполлона. Миф о Лаокооне нашел свое воплощение в замечательной скульптурной группе. — 32, 37,

Лаврт — один из героев трагедии Шекспира «Гамлет». — 393.

Леда — в древнегреческой мифологии жена спартанского царя Тиндарея, соблазненная Зевсом, родившая от него двух сыновей. — 270.

Лир — главный герой трагедии Шекспира «Король Лир». — 392.

Луиза — героиня мещанской идиллической поэмы Фосса того же названия. — 288.

М

Макбет — герой трагедии Шекспира того же названия. — 392.

Мария — по библии, мать Иисуса Христа. — 35, 38—40, 42—43, 54, 70—71, 73, 80, 283.

Мария — библейский персонаж. — 41.

Мария Магдалина — по библии, грешница, раскаявшаяся под влиянием Иисуса Христа. — 76.

Марс — у древних римлян бог войны, первоначально — бог полей и урожая. — 257, 259.

Марфа — библейский персонаж — 41.

Медор — герой поэмы Ариосто «Неистовый Роланд». — 67.

Меркурий — древнеримский бог торговли, покровитель купцов и путешественников, действующее лицо комедии Плавта «Амфирион». — 369, и пародии на «Энеиду» Вергилия австрийского поэта Блумауэра. — 257.

Миньона — героиня романа Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера». — 67.

Мнемозина — в античной мифологии богиня памяти, мать девяти муз. — 283.

Монгомери — действующее лицо драмы Шиллера «Орлеанская дева». — 266—267.

Н

Немезида — у древних греков богиня мщения. — 254, 381.

Неоптолем — герой трагедии Софокла «Филоклет». — 370.

Нестор — один из героев поэмы Гомера. — 235.

Неэра — персонаж из оды Горация «Измена». — 306.

Никий — действующее лицо комедии Аристофана «Всадники». — 357.

Ниобея (Ниоба) — в древнегреческой мифологии жена фиванского царя Амфиона. По приказанию богини Лето в наказание за насмешки над ней все дети и муж Ниобеи были умерщвлены, а она окаменела. — 32, 39.

О

Одиссей — мифический древнегреческий герой, царь острова Итаки, участник похода на Трои, герой поэм Гомера и трагедий Софокла. — 72, 244, 250, 252, 257—258, 262—263, 281, 381.

Октавио Пикколомини — действующее лицо драмы Шиллера «Валленштейн». — 357 — 358, 393.

Омфала — в греческой мифологии царица Лидии, у которой три года в рабстве жил Геркулес. — 67.

Оргон — действующее лицо комедии Мольера «Тартюф, или Обманщик». — 396.

Орест — главный герой трагедии Эсхила «Эвмениды». — 378, 382.

П

Пан (Фавн) — по античной мифологии сын бога Гермеса, Покровитель пастухов и стад, впоследствии покровитель всей природы. — 17, 44.

Парис — один из героев поэмы Гомера «Илиада», похитивший у спартанского царя Менелая его жену Елену. От руки Париса погиб Ахилл. — 270.

Патрокл — друг Ахилла, убитый в бою Гектором. Его героическая смерть подробно описывается в «Илиаде» Гомера. — 253, 265, 271, 381.

Пенелопа — героиня поэмы Гомера «Одиссея» — жена Одиссея. — 263.

Пигмалион — в античной мифологии художник, скульптор, создавший статую девушки и влюбившийся в нее. Ожившая по велению богов статуя стала женой Пигмалиона. — 48.

Пифия — жрица-прорицательница в дельфийском храме Аполлона. — 307.

Плутон — в римской мифологии бог подземного мира. — 67.

Поза — действующее лицо драмы Шиллера «Дон Карлос». — 388.

Полифем — персонаж из поэмы Гомера «Одиссея», один из циклопов. В греческом эпосе великан с одним глазом на лбу, в пещеру к которому попал Одиссей с товарищами. — 253.

Приам — в греческом эпосе последний царь Трои. — 254, 266, 271.

Прозерпина — в римской мифологии богиня подземного мира. — 67.

Психея — у древних греков олицетворение человеческой «души» в образе молодой девушки необыкновенной красоты, с крыльями бабочки. — 67, 82.

Р

Ринальдо — герой эпической поэмы Т. Тассо «Освобожденный Иерусалим». — 66.

Ричард III — главный герой одноименной исторической драмы Шекспира. — 392.

Роланд — герой французского героического эпоса «Песнь о Роланде». — 285.

Ромео — главный герой трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта». — 66.

С

Сид (Руи Диас де Бивар) — испанский национальный герой, получивший прозвище Сид, воспеваемый в эпических поэмах XII в. — 239, 246, 250—251.

Сикст II — папа римский. — 41.

Силен — в древнегреческой мифологии полубог, сын Пана и Нимфы. — 72.

Сосия — герой комедии Плавта «Амфитрион», раб Амфитриона. — 370.

Стрепсиад — герой комедии Аристофана «Облака». — 385.

Т

Тальбот — действующее лицо драмы Шиллера «Орлеанская дева». — 266.

Тантал — мифический царь Лидии. Согласно мифу Тантал был обречен на вечное стояние в подземном царстве в воде, под спелыми плодами, на вечную жажду и голод. — 258.

Тартюф — герой известной комедии Мольера «Тартюф, или Обманщик», тип лицемера, ханжи. — 396.

Телемах — один из персонажей «Одиссеи» Гомера, сын Одиссея и Пенелопы. — 262—263.

Терзичи — героиня драмы Шиллера «Валленштейн». — 358.

Тор — в скандинавской мифологии покровитель земледелия, бог грома и молнии. — 281.

Туснельда — героиня трилогии Клопштока об Арминии. — 242.

У

Улисс (лат.) — см. Одиссей. — 70, 268.

Ута — героиня древнегерманского эпоса «Песнь о Нибелунгах». — 255.

Ф

Фавн — см. Пан. — 17.

Фердинанд — главный герой драмы Шиллера «Коварство и любовь». — 388.

Фернандо — главный герой трагедии Гёте «Стелла». — 391.

Филоклет — герой одноименной трагедии Софокла, в греческой мифологии герой Троянской войны. — 353, 370.

Фортинбрас — действующее лицо трагедии Шекспира «Гамлет». — 338.

Франциск — основатель ордена францисканцев — 41, 84.

Х

Христос — мифический основатель христианства. — 17, 20, 35—39, 41—43, 61—62, 69—71, 73, 79, 84, 89, 135, 242, 258, 276, 283, 285, 387.

Ц

Цербер — в древнегреческой мифологии многоголовый пес, охранявший выход из подземного царства. — 258.

Цирцея — в древнегреческом эпосе злая волшебница, властительница мифического острова Эе. — 253, 257.

Э

Эдип — главный герой трагедий Софокла «Эдип-царь», «Эдип в Колоне». — 338, 379, 383.

Эвмениды (Эринии) — в греческой мифологии богини-мстительницы. — 292, 338, 382, 383.

Эней — в греческой мифологии один из героев Троянской войны, положивший якобы начало римскому государству, главный герой эпической поэмы Вергилия «Энеида». — 253—254, 258, 268, 285.

Этцель (Аттила) — царь гуннов, герой германской эпической поэмы «Песнь о Нибелунгах». — 242, 255.

Ю

Юпитер — в древнеримской мифологии верховный бог. — 34.

Я

Яков (Иаков) — по библии, второй сын «патриарха» Исаака. — 67.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	5
-----------------------	---

ТРЕТЬЯ ЧАСТЬ

СИСТЕМА ИСКУССТВ, ВЗЯТЫХ В ОТДЕЛЬНОСТИ (продолжение)

ТРЕТИЙ ОТДЕЛ

РОМАНТИЧЕСКИЕ ИСКУССТВА

Введение и классификация искусств по материалу	9
Первая глава живопись	14
Введение и группировка материала	—
1. Общий характер живописи	16
а) Основное определение содержания	19
б) Чувственное содержание живописи	21
с) Основы художественной обработки	26
2. Особенности живописи	29
а) Романтическое содержание	—
б) Более точное определение чувственного материала	49
с) Художественный замысел, композиция и изображение	60
3. Историческое развитие живописи	77
а) Византийская живопись	79
б) Итальянская живопись	80
с) Нидерландская и немецкая живопись	88
Вторая глава музыка	94
Введение и группировка материала	—
1. Общий характер музыки	98
а) Сравнение с изобразительным искусством и поэзией	—
б) Музыкальное восприятие содержания	105
с) Действие музыки	108
2. Частные формы музыкальных средств выражения	113
а) Темп, такт, ритм	115
б) Гармония	121
с) Мелодия	130
3. Отношение средств выражения в музыке к содержанию	134
а) Аккомпанирующая музыка	137
б) Самостоятельная музыка	150
с) Художественное исполнение	153

Третья глава поэзия	157
Введение и группировка материала	—
I. Поэтическое произведение искусства в отличие от прозаического	167
1. Поэтическое и прозаическое восприятие	168
а) Содержание поэтического и прозаического восприятия	—
б) Различие поэтического и прозаического образа	169
в) Детализация поэтического созерцания	172
2. Поэтическое и прозаическое произведение искусства	174
а) О поэтическом произведении искусства вообще	—
б) Различие между историческим описанием и ораторским искусством	181
в) Свободное поэтическое произведение искусства	187
3. Творческая субъективность поэзии	190
II. Поэтическое выражение	193
1. Поэтическое представление	194
а) Непосредственное поэтическое представление	—
б) Прозаическое представление	197
в) Поэтическое представление, возникающее из прозы	198
2. Словесное выражение	199
а) О поэтическом языке вообще	—
б) Средства поэтического языка	—
в) Различие в применении этих средств	200
3. Стихосложение	202
а) Ритмическое стихосложение	205
б) Рифма	212
в) Объединение обоих элементов	220
III. Видовые отличия поэзии	222
Введение и группировка материала	—
A. Эпическая поэзия	227
1. Общий характер эпического	—
а) Эпиграммы и гномы	—
б) Философские дидактические произведения, космогонии и теогонии	229
в) Эпопея в точном смысле	230
2. Отличительные признаки эпоса как такового	236
а) Общая картина мира в эпосе	237
б) Индивидуальное эпическое действие	246
в) Эпос как охваченная единством полнота	260
3. История развития эпической поэзии	274
а) Восточная поэзия	275
б) Классический эпос у греков и римлян	278
в) Романтическая поэзия	280
B. Лирическая поэзия	289
1. Общий характер лирики	291
а) Содержание лирического произведения искусства	—
б) Форма их	293
в) Основы творчества, создающего произведения искусства	299

2. Особые стороны лирической поэзии	304
а) Лирический поэт	305
б) Лирическое художественное произведение	307
с) Лирические жанры в собственном смысле	313
3. Историческое развитие лирики	321
а) Восточная лирика	—
б) Лирика у греков и римлян	323
с) Романтическая лирика	325
С. Драматическая поэзия	329
1. Драма как поэтическое произведение искусства	330
а) Принцип драматической поэзии	—
б) Драматическое произведение искусства	335
с) Отношение драматического произведения искусства к зрителям	344
2. Внешнее исполнение драматического произведения искусства	350
а) Чтение и чтение вслух драматических произведений	352
б) Искусство актера	355
с) О театральном искусстве, находящемся в меньшей зависимости от поэзии	358
3. Жанры драматической поэзии и основные моменты их истории	361
а) Принцип трагедии, комедии и драмы	—
б) Различие между античной и современной драматической поэзией	371
с) Конкретное развитие драматической поэзии и ее жанров	374
Предметный указатель	399
Указатель имен	427
Указатель литературных и мифологических персонажей	433

ГЕГЕЛЬ

СОЧИНЕНИЯ

ТОМ XIV

Лекции по эстетике

Редактор *И. Щербина*Технический редактор *М. Пиотровиц*

Сдано в набор 1/VIII 1957 г. Подписано в печать 18/II 1958 г.
 Формат 60×92 1/16. Физ. печ. л. 27 1/2. Условн. печ. л. 27,5. Учетно-изд. л. 30,28.
 Тираж 25 000 экз. Заказ № 747. Цена 13 р. 60 к.

Издательство социально-экономической литературы.
 Москва, В-71, Ленинский проспект, 15.

Ленинградский Совет народного хозяйства.
 Управление полиграфической промышленности.
 Типография № 1 «Печатный Двор» имени А. М. Горького
 Ленинград, Гатчинская, 26.